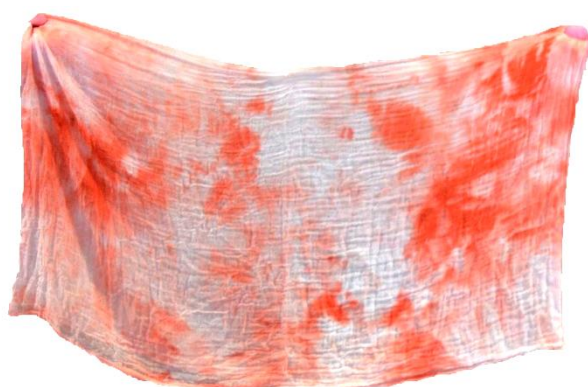




Universidad Complutense de Madrid
Facultad de Bellas Artes
Máster Universitario en Investigación
en Arte y Creación

TFM

Trabajo fin de Máster



Título:

ARTE Y SUPERSTICIÓN. EL VALOR SIMBÓLICO EN LA PRÁCTICA ARTÍSTICA

Autora: Lidia García Molinero

Tutor: Ricardo Horcajada González

Área temática: 2. Arte-Creación-Producción.

Línea de Investigación en la que se encuadra el TFM: Metodologías en la práctica artística politizada.

Convocatoria: Septiembre.

Año: 2015



Universidad Complutense de Madrid
Facultad de Bellas Artes
Máster Universitario en Investigación
en Arte y Creación

TFM

Trabajo fin de Máster

Título:

ARTE Y SUPERSTICIÓN. EL VALOR SIMBÓLICO EN LA
PRÁCTICA ARTÍSTICA

Autora: Lidia García Molinero

Tutor: Ricardo Horcajada González

Área temática: 2. Arte-Creación-Producción.

Línea de Investigación en la que se encuadra el TFM: Metodologías en la
práctica artística politizada.

Convocatoria: Septiembre.

Año: 2015

A Horcajada excelente tutor y mejor persona. Por ser capaz de hacer fructífero todo el sinsentido del que ha emanado este trabajo.

A la promoción del MIAC 2014-2015.

A los colegas, por haber aguantado una ración de reliquias religiosas por cada ronda de botellines.

Índice

Resumen 11

Introducción 13

1. El valor simbólico 14

1.1 Reliquias religiosas. El prepucio de Cristo. 16

1.2 Traslación de la superstición religiosa al ámbito artístico. 19

2. Metodologías. El objeto testigo en la práctica artística 24

2.1 El objeto encontrado y re contextualizado. La creación de la obra a través de la no intervención del objeto. 25

2.2 El objeto modificado. El cambio de apariencia como trampa para el espectador. 28

2.3 Intervención directa. La acción ejecutada en el lugar específico. 33

2.4 Acto de Fe. La falsa o dudosa existencia material de la obra. 39

3. Producción en primera persona. Del dicho al hecho 43

3.1 Cuatro obras para cuatro metodologías (y viceversa). 46

3.2 Dos (o más) noticias juntas se entienden mejor. 47

3.3 133,56. 57

3.4 La buena acción es la mejor oración. 61

3.5 Sin título. 69

4. Sobre la eficacia del método. La producción como conclusión 75

5. Conclusiones 85

6. Bibliografía 87

Resumen

El presente trabajo indaga sobre la posible procedencia del valor simbólico de objetos, materiales y lugares en relación con la tradición religiosa predominante en Occidente, el catolicismo, en concreto con uno de sus mayores exponentes materiales, las reliquias religiosas. Así mismo se analiza la traslación del concepto de superstición del contexto religioso al artístico, evidenciando la herencia de las creencias religiosas en el mundo del arte a partir de la incursión del surrealismo en la primera mitad del s. XX.

Gracias a esta teoría se han podido desarrollar cuatro grandes grupos metodológicos que parten de una misma característica, el empleo de materiales o emplazamientos testigo, esto es, aquellos elementos sustraídos de determinados contextos (mayoritariamente conflictivos) que no solo recrean una situación o representan una realidad, sino que son capaces de establecer vínculos con el entorno o espacio expositivo, así como con el espectador.

Finalmente este marco teórico ha configurado una serie de obras de índole político-social realizadas exclusivamente para este proyecto reflejando desde una mirada práctica las diferentes características estudiadas.

Palabras clave:

Reliquias religiosas, metodologías artísticas, arte político, superstición, valor simbólico, objetos testigo.

Abstract

This paper investigates the possible origin of the symbolic value of objects, materials and places connected with the predominant religious tradition in the West, Catholicism. In particular, religious relics are one of the greatest material exponents of this tradition. This paper also analyzes the translation of the concept of superstition from religious to artistic context, showing the inheritance of religious beliefs in the art world starting at the incursion of surrealism in the first half of the 20th century. By acknowledging this theory, the development of four major methodological groups has been made possible. They originate from one aspect, the use of materials or witness sites. For example, artifacts pilfered from certain contexts, frequently in conflict, not only recreate a situation or represent a reality, but also establish links between the setting or exhibition space and the viewer. A series of works of political and social nature have been devised from a practical perspective. These works have been exclusively elaborated on while focusing on the different aspects considered in this theoretical framework.

Keywords

Religious relics, artistic methodologies, political art, superstition, symbolic value

Introducción

Las creencias son consideradas veraces por quienes profesan una determinada doctrina. Estas no solo comprenden la creencia en un sentido abstracto sino que también abarcan la puesta en práctica de las mismas. Quizás este sea uno de los motivos por los que arte y religión se han retroalimentado dando lugar al desarrollo de un lenguaje simbólico que ha trascendido hasta nuestro días, incluso repercutiendo, paradójicamente, en prácticas artísticas de índole socio-político. Partiendo de estas premisas el presente trabajo de investigación se ha desarrollado en torno al valor simbólico de los elementos empleados para la creación artística politizada, teniendo como claro referente una de las tradiciones religiosas más expandidas, las reliquias religiosas, dando lugar a una clasificación de metodologías que han actuado como detonante de la producción artística de este trabajo.

Por lo tanto el contenido del trabajo se ha desglosado en tres bloques. En primer lugar el estudio del origen del culto de las reliquias religiosas y con ello del valor simbólico y su traslación al mundo del arte a través de referentes vinculados a lo religioso como es el caso del diccionario de las religiones comparadas, así como textos del género artístico como ocurre con El objeto a la luz del surrealismo. En segundo lugar el empleo del valor simbólico en la producción artística, bautizado en este caso como objetos o experiencias testigo, dando lugar a una clasificación dividida en cuatro apartados realizada tras la recopilación de al menos cincuenta obras de diversos artistas a nivel internacional: “el objeto encontrado y re contextualizado. La creación de la obra a través de la no intervención del objeto”, “el objeto modificado. El cambio de apariencia como trampa para el espectador”, “intervención directa. La acción ejecutada en el lugar específico” y “acto de fe. La falsa o dudosa existencia material de la obra”. En tercer lugar se han puesto en práctica los conocimientos teóricos adquiridos a través de la producción de cuatro obras que corresponden a las cuatro metodologías citadas anteriormente, esto es, se ha seguido un patrón de producción con el objetivo de esclarecer el proceso artístico y comprobar como autora la influencia del valor simbólico en el espectador considerando como referentes tanto la tradición religiosa occidental como artistas contemporáneos que indagan sobre este tipo de metodologías.

1. El valor simbólico.

Un símbolo es la representación perceptible de una realidad, con rasgos asociados por una convención socialmente aceptada. Estos símbolos suelen traducirse en objetos que nos dan la oportunidad de comprender la sociedad y sus transformaciones históricas dado que son fuentes lo suficientemente significativas como para reflejar prácticas, costumbres y gustos de un grupo humano. Los símbolos en los que se va a centrar esta investigación tienen connotaciones vicariales, esto es, serán objetos que tienen la facultad de sustituir en nuestro caso a un individuo¹. Por lo tanto estos símbolos vicariales mantienen relación de semejanza con el objeto o sujeto que denota, representando al mismo a través de atributos muy similares.

En el caso del arte el uso de este tipo de símbolos es una constante que ha actuado como catalizador de elementos asociados ya sea por experiencia o por convención, siendo utilizados a lo largo de toda su historia con fines que versan desde lo religioso a lo político, existiendo un claro predominio de la primera faceta hasta la aparición de las vanguardias, donde el carácter sagrado se sustituye por otras cualidades igualmente místicas. Características que, obviando su sentido romántico, se pudieron observar con anterioridad en el movimiento simbolista de finales del s. XIX (y en muchas otras ocasiones diseminadas en el tiempo) tanto en la literatura como en la pintura ya que ambas intentaban extenderse más allá de lo sensible con una clara tendencia a abarcar lo inmaterial, esto es, el referente se encontraba en lo que se sentía, no en lo que se veía, ideas que trascendieron hasta el arte del s. XX actuando como principal precursor del movimiento Surrealista.

Según Juan-Eduardo Cirlot (1986) en el surrealismo la simple elección de un objeto equivalía a la creación, teniendo como principal objetivo probar la importancia intrínseca de los objetos y sugerir inauditas relaciones entre objeto y sujeto (simbolismo). Por lo tanto especial mención merece el objeto surrealista, responsable de la traslación del concepto de superstición atribuido al objeto religioso al ámbito artístico. Como defendía André Breton, los objetos surrealistas

¹ Es el caso de las reliquias religiosas. Estas son consideradas como la parte del cuerpo de un santo u otro objeto relacionado con él que se venera como objeto de culto, el cual funciona como un fragmento material que representa a un individuo.

manifestaban la materialización de los sueños, introduciendo en lo real elementos perturbadores y disonantes que hacían surgir deseos y fantasías, de igual modo que las reliquias religiosas lo hicieron durante los siglos anteriores aunque con claras connotaciones devocionales.

Teniendo en cuenta la definición hegeliana de símbolo donde este no es intuición sino representación, en cuanto a que consiste en la encarnación de lo sensible o material de la Idea, definiremos el valor simbólico de ciertos objetos u obras de arte en la actualidad a través de los diferentes ataques que han sufrido obras de la más diversa índole por medio de lo que parece corresponderse con una prueba inequívoca de su funcionamiento efectivo. Desde obras de Rembrandt hasta Malevich pasando por la estatuaria pública, se han sucedido atentados con ácidos, armas blancas o pintura provocando la inmediata reacción del público, que no necesariamente tenía una estrecha vinculación con el mundo del arte. Este tipo de reacciones definen la relación del hombre con la obra de arte, con su valor simbólico. La Mona Lisa, la Piedad o la Venus del Espejo han sido algunas de las obras dañadas, pero especial mención merece “La Fuente” de Duchamp. Este ready made ha sido atacado en dos ocasiones, en 1993 y en 2006 por el mismo individuo, Pierre Pinoncelli. En la primera ocasión el artista del happening orinó en una de las actuales réplicas cuando se encontraba en el Carré d’art, en la segunda propinó un martillazo al urinario cuando se exhibía en el Centro Pompidou. Con estas acciones se consiguió sacar a la luz tanto el valor material como el simbólico del objeto, ya que en ambas ocasiones se sentenció al artista a pagar 286.000 francos y 240.000 euros respectivamente en concepto de daños, cifras que reflejan el valor material de la obra tasada en 2 - 4 millones de dólares. Por otro lado las condenas que se centraban en privar de libertad al artista pueden dirigirnos a una represalia más relacionada con el aspecto simbólico de la obra, ya que ninguno de los siete urinarios existentes es original, por lo tanto Pinoncelli en realidad atacaba a un símbolo, a una representación de la fuente originaria (si bien es cierto uno de los más importantes del s. XX), lo que no evitó que tanto los poderes judiciales como los medios de comunicación estigmatizaran la acción como algo más cercano al terrorismo o a la mediocridad. Una ironía de la historia del arte, ya que como podemos encontrar en una entrevista realizada para el periódico El País a Teeny Duchamp sobre si estos acontecimientos hubiesen afectado personalmente a su

marido ella contestó literalmente "Il s'en fichait" ("le importaba un bledo") (2006). Este es solo un ejemplo del poder que la cultura y el valor simbólico ha otorgado a las obras de arte, incluso cuando difiere de las convicciones que llevaron a los artistas a realizar sus obras.

1.1. Reliquias religiosas. El prepucio de Cristo

"Tomad y comed todos de él, porque esto es mi Cuerpo [...]"

Mateo 26:26 Biblia de Jerusalem.

La costumbre de conservar objetos a los que se les atribuyen características benéficas o divinas a causa de mantener un contacto anterior con personas o cosas de carácter sagrado no se puede remontar a una fecha concreta, aunque los primeros restos e indicios los podemos encontrar en yacimientos paleolíticos. No es hasta la cultura egipcia cuando florece este tipo de prácticas donde se veneraba desde el cráneo de Osiris hasta fragmentos del huevo cósmico. También encontramos ejemplos en Grecia donde se rendía culto a los héroes, destacando por ejemplo los huesos de Teseo en Atenas. Pero el mayor exponente histórico de estos objetos es el culto cristiano. Comenzando casi en paralelo a la muerte de Jesús esta práctica surgió a través de los primeros mártires de la cristiandad, ya que todo resto que hubiese permanecido en contacto con uno de estos sujetos se tenía en gran estima como símbolo de los que habían muerto por la fe. Tanta importancia cobrarían estos elementos que las autoridades eclesiásticas se vieron obligadas a promulgar diferentes leyes para garantizar el "correcto" uso de las reliquias, destacando el Segundo Concilio de Nicea celebrado en el año 787 donde se decidió no consagrar ninguna iglesia si esta no poseía en su altar algún tipo de reliquia:

"Con respecto a los venerables templos que han sido consagrados sin las santas reliquias de los mártires, decretamos que se debe depositar reliquias en ellos con la debida oración. Si de ahora en más un obispo consagrar un templo sin

reliquias, sea destituido por haber transgredido las tradiciones eclesiásticas.”
(Reglas de los concilios ecuménicos (s.f.))

A raíz de este concilio, donde además se aprueba la representación de Dios y los Santos, comenzó a desarrollarse un mercado alrededor de las reliquias, un comercio del que se hacían cargo los mercantes de lujo, ya que estos objetos eran mercancías consideradas de enorme valor. Por un lado tenían un gran poder de posesión, esto es, eran “propietarias” de los templos donde se hallaban y por otro un poder de intercambio salvífico que reforzaba las facetas cristianas del sacrificio y la salvación. Ante la gran demanda que supuso esta situación se tuvo que recurrir a diferentes prácticas que versaban desde el robo hasta la falsificación destacando la *inventio* y la *translatio*, en el primer caso tratándose “hallazgos fortuitos” y en el segundo de traspaso o mudanzas de los restos con un fin propagandístico que pretendía la legitimación de diferentes lugares sacralizados. Pero para el cristianismo las reliquias sagradas no solo eran un negocio, también cumplían la función de embajadores terrenales de las voluntades divinas, objetos que a través de la creencia se vuelven sagrados o se tratan como tales, cuya principal función era ejercer de intermediarios entre los deseos terrenales y lo divino. De este modo una de las reliquias llevadas al límite del fetiche y del fervor religioso ha sido el prepucio de Jesús, más conocida como el santo prepucio, al que se le adjudican algunos de los más extravagantes milagros de occidente y un valor simbólico patente hasta nuestros días. Este valor, en parte, se debe a que es la única porción carnal que no ascendió a los cielos con Jesús, a la demostración del pasado judío del mesías y a los numerosos milagros que se le atribuyen, en ocasiones con matices místico/eróticos². Para tener una visión objetiva del valor que se le suponía a esta reliquia no hay más que fijarnos en el territorio francés donde se ha confirmado la existencia de al menos trece prepucios.

² “Sor Agnes sufría lo indecible cuando llegaba la fiesta de la Circuncisión del Señor que ella pasaba cavilando sobre el destino de aquel preciosísimo fragmento del órgano viril del Redentor. Un día al comulgar, comenzó a pensar en donde estaría el prepucio. ¡Y allí estaba! De repente sintió un pellejito, como una cáscara de huevo, de una dulzura superlativa, y se lo tragó. Apenas lo había tragado, de nuevo sintió en su lengua el dulce pellejo, y una vez más se lo tragó. Y esto lo pudo hacer unas cien veces. Y le fue revelado que el prepucio había resucitado con el Señor el día de la Resurrección. Tan grande fue el dulzor cuando Agnes tragó el pellejo, que sintió una dulce transformación en todos sus miembros” (Deschner, 1993, p. 102)



Figura 1. Fotografía del santo prepucio de Calcata.

Es a partir del s. XIX cuando las autoridades eclesiásticas ordenaron dejar de rendirle culto aunque diferentes pueblos prosiguieron con sus prácticas contrariando la prohibición del Vaticano, incluso sacándola cada año de su escaño para exhibirla en procesión como ha pasado hasta el año 1983 en el pueblo de Calcata (Italia) enmarcada en la Festividad de la Circuncisión celebrada el 1 de enero de cada año³. En este caso vemos como la creencia o los rituales de un colectivo se han desarrollado frente a la imposición de un dogma, ya que la Iglesia Católica trató de minimizar su importancia debido a que el interés por esta reliquia podría tratarse de una curiosidad irrespetuosa, incluso llegando a clasificar algunas de las historias que rodean a las reliquias como “leyendas pías”. Esta situación sería posiblemente inalcanzable sin un objeto que no estuviese totalmente impregnado de un pasado y unos ritos que otros objetos cotidianos no poseen, pasando necesariamente por el tamiz de la creencia, asimilando el hecho de que esos objetos son señales frágiles de lo que fueron los cuerpos de los mártires, cuya presencia evoca más fácilmente su condición humana puesto que éstos habrían sufrido y experimentado la muerte en su propio cuerpo.

³ Como se relata en “La reliquia perdida del santo prepucio de Cristo (el ADN de Dios)” documental llevado a cabo por National Geographic en 2013 donde se intentó seguir la pista del verdadero prepucio de Cristo sin éxito.

1.2. Traslación de la superstición religiosa al ámbito artístico

“los objetos de culto (Idoletry) y la publicidad son, por supuesto, arte y las mejores obras de arte tienen inevitablemente un poco de las dos cosas”

(Hickey, Estética Relacional, 2007)

Muy ligado al valor simbólico e inmaterial de los objetos religiosos encontramos el concepto de superstición, definida por la RAE como una creencia extraña a la fe religiosa y contraria a la razón⁴. Evidentemente desde el punto de vista de la Iglesia este término no está en absoluto relacionado con la fe católica, ya que la superstición contiene connotaciones mágicas y arbitrarias, atributos que son rechazados por completo desde la institución religiosa⁵. Y es que en la fe católica, sobre todo a partir del desarrollo de la escolástica, la racionalidad y la creencia no han estado reñidas, es más, la primera estaba supeditada a la segunda descartando de esta manera los conceptos de suerte o desgracia (entre otros) que serían propios de la superstición. Ahora bien, desde el punto de vista ateo las diferentes características anteriormente definidas no afectan al concepto de superstición ya que la famosa “fe ciega” que obliga a creer sin ver, nos permite vislumbrar que quizás esa racionalidad que se defiende no esté bien fundamentada. Así pues consideraremos la superstición desde el punto de vista no religioso, puesto que este no relega ni a la lógica ni al conocimiento impidiendo dar cabida a la irracionalidad.

⁴ <http://lema.rae.es/drae/srv/search?key=superstici%C3%B3n>

⁵ Entre los millones de ejemplos que encontramos en la red podemos destacar el artículo reflexiones acerca de la Fe publicado en la web Humanitas, revista de antropología y cultura cristiana correspondiente a la Pontificia Universidad Católica de Chile, donde el Cardenal Jorge A. Medina Estévez (2012) defiende: “La *superstición* viene a ser un sucedáneo de la verdadera fe, atribuyendo a cosas, objetos o situaciones un poder que no poseen y que sólo pertenece a Dios. En el fondo la superstición tiene alguna semejanza con la *idolatría* y es vecina a las prácticas *mágicas*.”



*Figura 2. Reliquia del Paño
impregnado con la leche de la
virgen María*



*Figura 3. Aire de Paris de Marcel
Duchamp*

Son por todos conocidos los pequeños crucifijos o medallas que se cuelgan del cuello a modo de amuleto. Estos objetos cargados de superstición hacen creer al portador que tienen la capacidad de cambiar el destino del creyente tras asimilar que el amuleto no es solo lo que vemos, que es algo más que no se puede apreciar en su simple naturaleza. Este legado, que como hemos visto tiene una clara influencia cristiana, ha ido influenciando a las prácticas artísticas occidentales a lo largo de la historia, no siendo hasta la primera mitad del s. XX, en concreto con la aparición del objeto surrealista como principal heredero del movimiento simbolista⁶, cuando la traslación de la superstición religiosa se patentó en el ámbito artístico.

Como principal predecesor del surrealismo debemos destacar la corriente dada, cuyo máximo exponente fue Marcel Duchamp y sus ready mades. Estos objetos encontrados y re contextualizados se elevaban a la categoría de obra de arte por el hecho de haber sido seleccionados por el artista (de igual manera que un fragmento de tela se convierte en reliquia si ha estado en contacto con un santo), ya que desde el punto de vista de este, la mera elección del objeto era equivalente a la creación.

⁶ Afirmación sustraída de Simbolismo y hermetismo: aproximación a la modernidad estética: “La pintura [...] poco a poco se vaya liberando del compromiso de la realidad concreta hasta llegar a permitirse una especie de lenguaje del inconsciente en el que la literatura desempeña una función primordial. Surge así el universo surrealista, heredero, como en los otros “ismos” del siglo XX, de la revolución simbolista. (Massaud, 2007, pág.17)

Este modo de entender el objeto provoca una respuesta en la posterior corriente surrealista, ya que serán los artistas que participen de este movimiento los que sepan destacar la existencia del objeto con ciertas características comunes como la inutilidad práctica, la heterogeneidad de los materiales que los constituirían o la arbitrariedad de los mismos, con la intención de desplazar la lectura del objeto de su dirección lógica y coherente hacia la irracionalidad.

No podemos evitar establecer un paralelismo entre reliquias y objetos surrealistas cuando se trata del valor simbólico/superstición, ya que ambos no dejan de ser una representación objetual de los sueños o deseos del ser humano. Son numerosas las piezas surrealistas donde no es tan importante el valor material como su funcionalidad psíquica, empleando lo material como vehículo para poder hallar contenidos inconscientes o metafísicos, así como reliquias que consideran el fragmento material un objeto conductor para llegar a dios a través de la intermediación de los santos.

Estas cualidades o dogmas llegan hasta nuestros días y siguen estando muy presentes en el campo del arte. Un gran sector de las obras y exposiciones que podemos ver y visitar hoy en día viven de un conjunto de ideas donde no tiene cabida el cuestionamiento. Dudar es un síntoma de ignorancia, el sujeto que duda es por falta de formación, ya que toda la verdad que necesitamos saber sobre la obra está intrínseca en la misma. Por lo tanto, al igual que en las religiones, este tipo de prácticas necesitan fieles que no realicen ningún tipo de cuestionamiento acerca de las piezas, que solo las veneren y las admiren como si de un santo se tratase.

“La imagen que la alta cultura moderna nos sigue proporcionando de sí misma establece que el arte es el producto resultante no tanto del oficio, cuanto del “pronunciamento”, más o menos arbitrario de una figura privilegiada en tanto que dadora de aura.” (Claramonte, 2011, p.12)

Al igual que pasa en el ámbito religioso para poder ver el verdadero significado de la obra primero hay que creer. Lo verdaderamente trascendental de la obra contemporánea son los significados que sobre todo galerista y curador elaboran alrededor de ella.

Ante esta situación, donde la producción y exhibición al público de la obra de arte depende casi por completo del discurso que la figura del comisario, galerista o crítico⁷ sean capaces de desarrollar sobre la misma, ofreciendo en muchos de los casos conceptos incomprensibles para la mayoría de los espectadores, surgen ciertas prácticas ligadas al ámbito del arte político que se centran en objetos adquiridos en gran medida de contextos económicos o sociales conflictivos, tales como pañuelos empapados en sangre de víctimas del narcotráfico en México, lápidas de la guerra civil de Guatemala o madera de las pateras que llegan continuamente a las costas españolas. Objetos impregnados de situaciones o acontecimientos que transforman el significado de la obra, adquiriendo una dimensión más realista o menos metafórica y en continuo contacto con el contexto en el que se investiga o se desarrolla. De esta manera se ofrece al espectador una experiencia más próxima al contexto que el artista intenta recrear o transmitir en el espacio expositivo, despojándose de un mayor número de divagaciones sobre el tema tratado, ya que es un pedazo del conflicto, manipulado o no, lo que se ofrece como obra de arte.

Una de las artistas más representativas por las numerosas veces que ha utilizado este sistema es Teresa Margolles. De origen mexicano con diploma en medicina forense y Ciencias de la Comunicación, eligió en primer lugar la morgue y las salas de disección como taller para más tarde centrarse en las calles violentas de México. El trabajo realizado en estos contextos le ha permitido extraer objetos que son más

⁷ Las responsabilidades del curador en el mundo del arte son de importancia capital. El curador, como modelo moral, ético, intelectual y en cierta forma paternal o maternal de los artistas, debe en todo momento mantener un comportamiento ejemplar en sus acciones. El curador es asimismo el ancla cultural, ideológica, y teórica del mundo del arte. (Helguera, 2006, Pág. 26)

Los galeristas deberán de ser educados y considerados a todo aquél que entre en su galería, y tratarlos como si estuvieran en su casa. Este es uno de los grandes desafíos del galerista, que en gran medida está obligado a lidiar con artistas inexpertos que buscan representación, sacando sus diapositivas justo en el momento en el que el coleccionista más importante pasa por su espacio, o señoras necias sin intenciones de comprar que solo buscan con quien platicar. Es obligación del galerista el disimular interés en cualquier tipo de conversación. (Ibíd., Pág. 38)

los críticos de arte son sin duda un elemento clave en el proceso de evaluación de la producción artística. Sin ellos, toda obra se consideraría excepcional, sin posibilidad de mejoría alguna. Es necesario contar con varias voces críticas que llamen la atención a aquellas obras que no tienen mérito alguno, así como a valorar 51 aquellas que el público considera no tener mérito alguno (Ibíd., Pág. 50- 51)

que restos de cuerpos, son rastros de vida que se evidencian en sudarios, entierros o en la manera en que un acto violento destruye vidas humanas. Estas experiencias en forma de objeto son transformadas para realizar en la mayoría de los casos instalaciones que nos hablan de la violencia, la injusticia social o el narcotráfico en México. Un claro ejemplo de transformación de los elementos para constituir una nueva obra es “Vaporización” (2001). Esta obra se presentó como una sala llena de vapor que poco a poco iba impregnando al espectador. El agua con la que se producía el vapor provenía del proceso al que se someten los cuerpos que llegan a la morgue, de esta forma Margolles rompe física y simbólicamente con el morbo de un público acostumbrado a las representaciones postmodernas vinculadas a la muerte, ya que a través del agua el cadáver empapa al espectador percibiendo así el producto artístico como algo intolerable. Se rompe la barrera entre vivos y muertos. El horror se hace patente de manera incuestionable.

Paradójicamente vemos como dos conceptos que pueden ser absolutamente opuestos tales como religión y arte político tienen puntos en común, en este caso el empleo del valor simbólico de los objetos. Y es que como dijo Bourdieu:

“A fin de cuentas, Dios no es otra cosa que la sociedad [...] todo lo sagrado tiene su complemento profano, toda distinción produce su vulgaridad y la rivalidad por la existencia social conocida y reconocida, que salva de la insignificancia, es una lucha a muerte por la vida y la muerte simbólica.” (Bourdieu, 2012, pág. 56)

2. Metodologías. El objeto testigo en la práctica artística.

“La belleza es el brillo de lo que es verdadero”

(Beuys, 1979, Todo hombre es un artista)

Desde el enfoque que nos interesa, puede afirmarse que el estudio y clasificación de las diferentes metodologías artísticas no podría haber tenido lugar sin el surgimiento de la sociología del arte. Esta disciplina de las ciencias sociales cuyo objetivo es estudiar el arte como producto de la sociedad, se vale de diversos campos de conocimiento como la política, la antropología o la economía. El principal punto de partida lo encontramos en los años inmediatamente posteriores a la Segunda Guerra Mundial, con autores como Arnold Hauser y su método sociológico, contemporáneo al auge de la crítica social del arte en el S.XX tras el desarrollo de los nuevos modos de marxismo tras la II Guerra Mundial, donde también debemos destacar autores como Theodor Adorno y Max Horkheimer (1981, p.157) y su aportación a través del término industria cultural así como la crítica al accionismo por parte de Adorno. Por otro lado en el círculo anglosajón Arthur C. Danto, claro heredero de las lecciones sobre la estética de Hegel cuando abogó por la muerte del arte, nos muestra la facción más sociológica del arte cuando defiende que la obra de arte no lo es por una cualidad intrínseca si no que es el contexto del “mundo artístico”, colectivo al que pertenecen desde creadores a comisarios pasando por críticos y marchantes, el que decide que es o no es arte. Es durante este periodo cuando comienza a relacionarse a nivel teórico la producción artística con lo económico y lo social.

En este caso haremos una clasificación de cuatro metodologías empleadas en los últimos años dentro del ámbito del arte político, entendiendo este como un movimiento que halla su fundamento en cuestionamientos políticos y sociales con la intención de que los interrogantes que se plantean logren trascender a un contexto socio-artístico más o menos amplio. Las cuatro metodologías propuestas para este estudio tienen un punto en común: la apropiación de objetos extraídos de contextos reales para su posterior uso como elemento principal en la obra artística, ya sea de manera directa o manipulada, esto es, el uso de materiales o lugares testigo.

2.1. El objeto encontrado y re contextualizado. La creación de la obra a través de la no intervención del objeto.

Esta metodología bautizada bajo el nombre de objeto encontrado y re contextualizado es la más próxima a la práctica apropiacionista extendida durante todo el siglo XX, que se refiere al uso de elementos ya existentes para la posterior creación de la obra, bien sean formas o estilos que se han dado con anterioridad o materiales y técnicas que en muchos casos se hallan en contextos no artísticos. Si bien es cierto a partir de los años ochenta este término también se refiere al hecho de citar una obra ya existente para crear una nueva, este apartado solo se centrará en la apropiación material más radical, esto es, el uso de objetos, datos o cifras que no serán manipulados (o en la menor medida posible) para la posterior creación de la obra.

Partiendo de esta premisa encontramos artistas que, tanto en la élite del arte contemporáneo como aquellos llamados emergentes y de media carrera, realizan piezas o acciones que versan entre la crítica y la denuncia social incluyendo en sus prácticas el uso de objetos que, en principio, poseen algún potencial simbólico y se presentan sin manipulación alguna. Esta metodología, clara heredera de los ready mades Duchampianos característicos por el uso de objetos no artísticos, ha sido empleada por varios artistas en las últimas décadas.

Un claro ejemplo enmarcado en el actual campo del arte contemporáneo fue la acción realizada por el artista chino Ai weiwei. Se trata de una serie de fotografías donde se puede observar como el artista deja caer al suelo una vasija de la Dinastía Han. La única intervención que sufre la urna es la que se produce al impactar contra el suelo. Mucho mayor fue el impacto en China.



Figura 4. Ai Weiwei dejando caer al suelo una vasija de la dinastía Han

La intención del artista versaba entre la búsqueda de una identidad individual con el objetivo de independizarse de las interpretaciones artísticas y culturales, así como el cuestionamiento de la autoridad china. La controversia estaba garantizada, ya que el artista está inmerso en un contexto donde el derecho al debate o a la opinión sobre diferentes campos de conocimiento es un tabú, una sociedad sin juicio propio y sin ningún sentido de la responsabilidad⁸, que hace que este tipo de obras irrumpen de forma agresiva y manipulada en un panorama cultural donde hay un claro predominio de la censura por parte del Estado. Teniendo en cuenta esta situación, que inevitablemente pasa a formar parte de la obra, la principal clave para sembrar la polémica es el objeto que se empleó para llevar a cabo la acción. Una cerámica original de la dinastía Han. Weiwei no estaba haciendo solo una práctica burdamente iconoclasta o un acto terrorista contra el patrimonio de su país, como pasaría en Afganistán con los budas de Bamiyan⁹, si no que estaba implantando una

⁸ "Me expone a la realidad de las condiciones actuales, y exijo mi derecho a discutir abiertamente y dar mi opinión sobre la cultura, la sociedad y la política, e intentar expresar mis sentimientos personales, por ejemplo, en mi *blog*, en Internet. La sociedad china actual no tiene moral, juicio propio, y la gente no está acostumbrada a asumir su responsabilidad. No está acostumbrada porque el mayor éxito de las sociedades totalitarias es hacer pensar a la gente que no es nada, que haga lo que haga nada va a cambiar". (Ai Weiwei, 2009)

⁹ En este caso nos encontramos frente a un atentado ligado a una ideología absolutamente iconoclasta perpetrado por el gobierno islamista talibán. Esta acción que nada tiene que ver con el mundo de la creación tiene muchos puntos en común con la metodología que estamos tratando de describir, ya que es gracias a la procedencia y valor histórico de esos budas por lo que tuvo tanta repercusión a nivel mundial. Un trabajo de destrucción, como en el caso de Ai Weiwei, pero a una escala claramente superior, tanto que el Ministro de Información Talibán Qudratullah Jamal se permitió bromear sobre la dificultad de la ejecución de este acto con las siguientes palabras: "Este trabajo de destrucción no es

idea en la sociedad a través de la destrucción de un objeto emblemático de su cultura. Había creado un símbolo contra el régimen totalitario. Con esta acción el autor había logrado que a través de la práctica apropiacionista más sencilla y raída se tambaleasen los cimientos culturales de un país y que este hecho tuviese repercusión en el resto del mundo, consiguiendo, junto a otras acciones, reconocimiento internacional y por otro lado una férrea vigilancia que le ha llegado a costar enfrentamientos con la autoridad del país e incluso secuelas físicas.

Otro de los ejemplos que podemos encontrar en los últimos años es la obra “PM2010” de la artista Teresa Margolles. Este proyecto está compuesto por cada una de las portadas publicadas en 2010 por el periódico PM, uno de los diarios con más ventas en Ciudad Juárez. 2010 fue uno de los años más violentos al presentar un mayor índice de asesinatos, en concreto 3.075, cifras que se vieron claramente reflejadas en las páginas amarillistas del diario. Al observar la obra vemos como las imágenes de las víctimas se yuxtaponen con anuncios de prostitución, muerte y sexo como componentes de una misma realidad. El proceso de recolección de esos periódicos así como la numerosa cantidad en la que aparecen diferentes crímenes son clave para el desarrollo de la obra ya que en este caso es crucial para conseguir establecer un vínculo directo tanto con la ciudad en la que se cometen los delitos como con las víctimas (fallecidos y familiares). El espectador no puede quedar indiferente ante las numerosas atrocidades, que además son publicadas en la prensa local diariamente. Resulta necesario para el componente crítico de la obra poder ver todos esos periódicos originales expuestos como si de una línea temporal de asesinatos se tratase. La autora pone al espectador en el papel de cualquier habitante de Ciudad Juárez visionando los mismos periódicos que el ciudadano mejicano puede adquirir cada mañana.

En ambos ejemplos encontramos dos factores cruciales para la articulación de la obra. En primer lugar el contexto: la situación política y social del país aporta ciertas claves para la interpretación de la pieza, ya que con un ínfimo conocimiento del ámbito por parte del espectador (en muchas ocasiones dado por el artista) la obra

tan fácil como la gente quiere pensar. No se puede bombardear así como así las estatuas, puesto que ambas fueron talladas en un acantilado, están firmemente pegadas a la montaña”.

adquiere un poder crítico mayor que el que pudiese haber tenido basado en otro espacio físico y/o político. En este caso Ciudad Juárez es un claro ejemplo de contexto conflictivo, con un índice de criminalidad que se aproxima a las 3000 muertes anuales provocado por el enfrentamiento de clanes vinculados al narcotráfico, la ciudad es capaz de accionar de manera crítica unos simples periódicos de la prensa amarilla al ser expuestos en un contexto distinto al de la fuente primigenia. En segundo lugar la procedencia del objeto y el valor simbólico o representativo del mismo: La cohesión de estas dos propiedades otorga a la obra un carácter único que potencia su significado y su capacidad para transmitir al espectador mensajes que pretenden conseguir cierta trascendencia social a través del uso de un material que ha sido testigo de los acontecimientos expuestos. Ambas características son potenciadas gracias a la no intervención del objeto, ya que la intensidad comunicativa obtenida gracias al valor simbólico de los mismos y el contexto de donde son sustraídas es suficiente para su empleo como pieza artística.

2.2. El objeto modificado. El cambio de apariencia como trampa para el espectador.

Esta metodología es una de las más empleadas en el mundo de la producción artística. Numerosos artistas a lo largo de toda la historia han utilizado materiales extraídos de lugares muy específicos para posteriormente incorporarlos a la obra. Un ejemplo histórico bien conocido en occidente es el uso del lapislázuli. Esta gema consiguió con su característico color azul seducir a grandes culturas como la egipcia, la romana o la persa, pero en este apartado destacaremos la gran influencia que tuvo en la pintura renacentista. Leonardo da Vinci o Fray Angélico fueron algunos de los pintores que emplearon el azul ultramar (pigmento obtenido a través del polvo mineral del lapislázuli) para llevar a cabo sus obras. El pigmento que llegó a tener un precio muy próximo o incluso superior al del oro confería valor material a las obras, tanto que las cantidades exactas que se utilizaban figuraban en los contratos que pintores y patrones acordaban, asentando la cesión de estos materiales como parte de pago a los artistas. Por otro lado el gran valor simbólico que esta piedra llevaba arrastrando desde su descubrimiento en las montañas occidentales Hindu kush (Afganistán) a las que se le atribuía características que versaban desde la pureza

hasta la nobleza. Vemos entonces como el empleo de un material específico puede revalorizar la obra o darle un nuevo valor simbólico. Pero estos materiales no tienen por qué ser exclusivos del mundo del arte, también tienen cabida en este tipo de prácticas aquellos materiales que asimilan la representación simbólica más ambigua, como decía Simón Marchan en “Del arte objetual al arte de concepto” podemos acusar una preferencia por la alegoría, en virtud de la cual el fragmento, objeto o material de la realidad pierde su sentido unívoco con el fin de explotar su riqueza significativa (1986, p.244). Por lo tanto esta tipología de objetos ya sean utilizados como símbolos o alegorías pueden evocar a momentos o circunstancias a los que otros son incapaces de acceder.

Muy ligado a esta concepción de los materiales debemos mencionar al artista contemporáneo Wolfgang Laib, alemán que al terminar su licenciatura en medicina decide dedicarse a la producción artística. En la entrevista realizada por Ross Simonini (2013) publicada en la revista Art In America, Laib confiesa sentirse mucho más cercano al arte desarrollado hace 2.000 años en Asia o en África, ya que bajo su punto de vista el arte contemporáneo está desligado de nuestra propia cultura. Conocido por sus instalaciones de polen amarillo, aunque también característico por el empleo de leche, miel o arroz, Laib presenta en sus obras la naturaleza en su estado más puro. No solo los materiales que utiliza son recogidos o recolectados manualmente en las inmediaciones de su casa, si no que todo el proceso que rodea a la obra está pautado tanto física como metafísicamente. Como dijo Toman Klaus (2002) con motivo de la exposición del artista en el MCA de San Diego, la creación para Laib se concibe como un proceso cíclico donde la principal premisa es la conservación de la pureza de los elementos, aunque atribuyendo igual importancia a la recolección del polen en las distintas estaciones, el cuidadoso montaje de las exposiciones (llevado a cabo personalmente por el artista) y el mantenimiento de las instalaciones día a día ya que estas sustancias son recicladas diariamente. Un ritual que comienza una y otra vez. El artista baraja conceptos naturalistas y religiosos muy ligados al mundo oriental a través de materiales apenas modificados, así la obra se construye no solo por la potencia estética del polen, sino también gracias al valor que todo el proceso de producción aporta a la obra, muy cercano a lo que pasó

durante el Renacimiento con el lapislázuli. Pero el uso de estos materiales no solo se centra en el ámbito económico, espiritual o estético del mismo, en ocasiones estos son portavoces de sutiles críticas. En la entrevista anteriormente citada “Beauty and the Bees: Q+A with Wolfgang Laib” Simonini le pregunta al autor acerca del posible efecto que puede tener su obra en grandes grupos de personas impulsando un cambio social, a lo que este responde que su obra puede ser un reto social en varios niveles ya que una pieza de polen en el espacio principal del MoMA, es una declaración de intenciones no solo suya, sino también del museo. Un simple cuadro amarillo puede suponer un verdadero reto. Vuelve a ser este valor simbólico que empapa al objeto el que aporta los matices de la lectura de la obra, que en muchas ocasiones tienen connotaciones sociales, como ya habían hecho artistas de la talla de Joseph Beuys con el empleo de la grasa o el fieltro.

Uno de los mayores exponentes de estas connotaciones se enmarca en el arte político¹⁰, el uso de este tipo de estrategia, donde claramente predomina la importancia del material empleado ha sido un modo de hacer que se repite con frecuencia en este ámbito.

“La promesa”, obra realizada por primera vez en 2012 por la artista mejicana Teresa Margolles, se inscribe en el proyecto de investigación que la misma ha desarrollado durante la última década en Ciudad Juárez, lugar característico por su paso fronterizo y que llegó a convertirse en el objetivo de miles de migrantes de todas las

¹⁰ El arte político es el que trabaja sobre las consecuencias de su existencia, de sus interacciones, y no permanece en el nivel de asociación o memoria gráfica. Es intervenir en el proceso que se crea después que las personas piensan que la experiencia artística ha terminado. El arte político es el que más trasciende la esfera del arte al entrar en la naturaleza diaria de las personas: un arte que les hace pensar [...] El arte puede usarse también con fines políticos, pero eso no es arte político: es arte-propaganda. El arte político tiene dudas, no certezas; tiene intenciones, no programas; comparte con aquellos que lo encuentran, no se les impone; se define mientras se hace; es una experiencia, no una imagen; es algo que entra en la esfera de las emociones y que es más complejo que una unidad de pensamiento. El arte político es el que se hace cuando está pasado de moda y cuando es incómodo, jurídicamente incómodo, cívicamente incómodo, humanamente incómodo. Nos afecta. El arte político es conocimiento incómodo. (Bruguera, 2010)



Figura 5. La promesa de Teresa Margolles durante el proceso de desmenuzando.

regiones de Méjico con la esperanza de construir un futuro mejor, expectativa que se vio truncada por la crisis económica, el narcotráfico y los numerosos actos violentos que derivan de estas situaciones sociales.

Al entrar a la sala el espectador puede observar una gruesa línea rectangular de tierra compactada, escombros que algunos voluntarios van desmenuzando día a día con sus propias manos. Esta tierra son los restos de una casa de la calle Puerto de Palos, Tierra Nueva, en el suroriente de Ciudad Juárez. La casa fue de-construida durante 11 días para más tarde trasladar los fragmentos vía terrestre hacía Ciudad de México, irónicamente, cruzando el país en el sentido contrario a los antiguos flujos migratorios. Como podíamos leer en la revista mejicana Código de la mano de Elisabeth G. Frías (2012) al destruir una casa – símbolo de protección y estabilidad – la artista reflexiona sobre lo que sucede con los diferentes individuos cuando la violencia invade o se apropia de su ámbito más cercano. Y es que la elección de la casa no fue arbitraria, el inmueble seleccionado formaba parte de una urbanización conflictiva que desarrolló un gran interés social a raíz de la industria de la maquila¹¹ y

¹¹ Sistema económico y de producción que consiste en el ensamblaje manual o unitario de piezas en talleres industriales ubicados en países con mano de obra barata, cuyo resultado son productos que tienen generalmente como destino un país desarrollado.

"la frontera de México con Estados Unidos de América es una de las principales zonas del mundo donde se practica la maquila"

que además fue testigo de un episodio directo de violencia. Esta serie de cuestiones hacen que Margolles, como dijo en la entrevista realizada por Edgar Alejandro Hernández para la plataforma Excélsior (2012) se cuestione los motivos por los que se puede llegar a abandonar una vivienda y con ello toda una vida. A través de entrevistas y grabaciones de testimonios salió a la luz una serie de sucesos que estaban vinculados a la muerte de un familiar o personas cercanas, amenazas de muertes o extorsión. “Entonces, las casas se vuelven cascarones vacíos que de inmediato son vandalizados y con el tiempo se derrumban y no son más que un montón de escombros” (Margolles, 2012). La casa se convierte en símbolo, en testimonio y testigo de los acontecimientos que se desarrollan en un contexto específico.

Si enfocamos nuestra mirada hacia proyectos exclusivamente del ámbito político, para así sustraer un patrón común en la práctica artística politizada, podemos destacar “Mar negro” (2012) de Carlos Aires donde se construye un parqué con madera sustraída de las pateras de los astilleros de Cádiz o “Síndrome de Guernica” (2012) de Fernando Sánchez Castillo donde el barco del dictador Franco, el Azor, es reducido a un cubo con pretensiones minimalistas. Los patrones en las obras de Margolles, Aires y Castillo se repiten, aun siendo artistas que en apariencia resuelven sus proyectos de una forma dispar. Por un lado, y al igual que en la primera de las metodologías desarrolladas (el objeto encontrado y re contextualizado) la procedencia del objeto es uno de los factores primordiales. Estos objetos o materiales son sustraídos y apropiados de las zonas en las que el artista centra su investigación, emplazamientos donde se han desarrollado una serie de conflictos de índole social, cultural o política que aportan tanto al discurso de la obra como a los materiales empleados connotaciones específicas que de otro modo sería inviable conseguir. El proceso de la obra, por lo tanto, parte inevitablemente de este punto, de una investigación previa del territorio para poder sustraer los elementos más representativos o simbólicos del conflicto que se quiera desarrollar. Tras este “trabajo de campo” el material es modificado para ser planteado en el espacio expositivo, esta será la característica que diferenciará esta metodología de las tres

restantes. El objetivo de esta transformación está ligado al interés de aproximar la obra al espectador. Gerard Wajcman en el ojo absoluto (2010, Pág.188-189) hace una distinción entre el horror de lo real y el horror estético. El primero de ellos hace referencia a un horror irrepresentable mientras que el segundo consiste en estetizar el horror, esto es, no se muestra directamente la tragedia si no que lo damos a ver. Esta última es la tarea del artista, el cual maquilla la visceralidad de los temas tratados para no generar un rechazo inmediato. Esta práctica, como prosigue Wajcman, si bien es cierto él lo referencia en los atentados del 11S, puede suscitar la piedad y un sentimiento que atempera, que vuelve soportable el horror y hasta conmovedor, banalizándolo, haciendo creer a la verdaderas víctimas que sabemos algo de los que fueron esos sucesos. Pero evidentemente el artista no tiene las mismas intenciones que los medios de comunicación de masas, ya que no es el poseedor de la verdad absoluta (como así lo aparentan los mass media), sino que nos presenta un fragmento de realidad material para embaucarnos hacia una reflexión acerca de los conflictos tratados.

“Se pudo asistir al retorno del espectro de esa humanidad lo bastante alienada a sí misma como para ser capaz de vivir su propia destrucción como un goce estético de primer orden” (Wajcman, G. 2010)

2.3. Intervención directa. La acción ejecutada en el lugar específico

La siguiente metodología está íntimamente ligada a los aspectos y aplicaciones sociales del arte a través de la acción, por lo tanto centraremos nuestra mirada tanto en artistas¹² como en colectivos u organizaciones que desarrollan la acción social con el objetivo de utilizar el arte o las prácticas artísticas como una

¹² Término que contempla parámetros como el posicionamiento crítico, la voluntad de interacción con el ámbito social, la vinculación con la especificidad del lugar y el compromiso con la realidad [promoviendo] actividades prácticas que dotarán de un punto de vista alternativo a los sistemas productivos y vehiculadores existentes (Parramón 2002: 70).



Figura 6. Falo de más de sesenta metros pintado por los activistas rusos Voina.

herramienta para conseguir unas metas que no tienen que ver necesariamente con el producto artístico. La particularidad de esta metodología nace de la mano de la creciente expansión en el campo artístico de la búsqueda de espacios públicos que no solo sean el escenario de la especulación de las formas, sino un campo de demandas sociales que encuentran su eje central en la ciudad. Por lo tanto el espacio físico donde se desarrolla la obra cobra la mayor importancia en el proceso artístico.

Tirar gatitos a dependientes de una multinacional americana de comida rápida, montar una orgía en el museo de biología el día de la jornada de reflexión o disfrazarse de cura-policía para poder robar alimentos de un supermercado con total impunidad, son algunas de las acciones que ha llevado a cabo el colectivo de artistas-activistas rusos Voina (guerra en ruso). Estos artistas siembran la polémica por donde pasan a través de acciones o intervenciones en lugares muy concretos. “Dick Captured by KGB” (2010) es un claro ejemplo y una de las obras más conocidas de este colectivo. Un falo de más de sesenta metros pintado en el puente levadizo Liteiny de San Petersburgo, situado frente al antiguo cuartel de la KGB hoy en día convertido en el cuartel del Servicio Federal de Seguridad. La intervención llevada a cabo por nueve activistas en veintitrés segundos obtuvo como respuesta la

inmediata represión de los siete guardias que custodiaban el puente y el posterior arresto de parte de los activistas.

El bastión fundamental para el correcto funcionamiento de la obra es la posición estratégica donde se pintó el falo, a ello debemos añadir el carácter ilegal de la misma que iba ligado a una reivindicación político-social, en concreto la denuncia de la corrupción de la policía rusa, heredera de la KGB. El contexto vuelve a ser lapidario, en esta ocasión adquiere mayor peso que en los anteriores apartados, ya que actúa como componente primordial de la obra. Una herencia recibida de los años sesenta donde se introdujo las problemáticas del entorno y la idea de un arte comprometido en el espacio público, dejando un rastro de modos de hacer donde se sustituye la concepción de la obra como objeto autónomo o aislado, cuyo significado depende de los cánones formales establecidos, en pos de una obra cuyo significado aparece en relación con su contexto y en el modo en el que la obra se presenta.

“El espacio público, ahora entendido como un espacio mediatizado y enfocado hacia una dirección concreta, es un espacio que también es capaz de configurar su propio valor artístico, incluso tener su propia corriente de arte. Pero el arte, y sus prácticas, no siempre son predecibles, pero lo que suelen ser siempre, es un reflejo y una prueba de su contexto” (Ordúñez, J.P, 2014, p.159)

Por otro lado debemos añadir el componente ilegal que impregna este tipo de acciones ya que si entendemos estos contextos intervenidos como espacios públicos de diálogo, reconquista o lucha, como ha pasado en la última década con movimientos como el 15 M, Occupy Wall Street o La primavera Árabe, la legalidad cuando se refiere a acciones protesta no tiene cabida. Esta particularidad hace que en ocasiones se borre la línea que separa al artista del activismo mimetizándolos en la misma figura, nutriéndose una cualidad de la otra, encontrando así artistas que dirigen sus metodologías hacia el activismo o viceversa, activistas que le dan un claro componente plástico a sus intervenciones. Este último será el caso de colectivos como Greenpeace o Femen los cuales han llevado a cabo protestas formalizadas a través de “pinturas” de gran formato como hemos podido observar a lo largo del año 2014

En mayo de este año los activistas de Greenpeace pintaron un gran punto negro de 8.000 metros cuadrados sobre el hotel de El Algarrobico¹³ (Almería) en cuyo interior se podía leer “hotel ilegal” denunciando la situación del mismo al incumplir la Ley de Costas y situarse en el Parque Natural Cabo de Gata. Era la sexta acción que se llevaba a cabo en el hotel de 21 plantas y la única que obtuvo respuesta por parte de los vecinos de Carboneras¹⁴, ya que ante el gran número de desempleados que existe en la localidad, decidieron organizarse vía redes sociales para plasmar su propia reivindicación. Gracias al centenar de vecinos que acudió a la concentración se pudo llevar a cabo en un corto periodo de tiempo su intervención, que consistió en borrar la “l” de “ilegal” y añadir mensajes como “Hotel si, 100% legal. Trabajo si, paro no. Greenpeace mafia.” La acción de los vecinos nos demuestra la efectividad de esta metodología puesto que si no se hubiese llevado a cabo esa pintura, de esas dimensiones y en ese hotel, los vecinos, los medios de comunicación y las autoridades locales no hubiesen reaccionado. La gran puesta en público de la problemática de esta localidad a través de la intervención ha sido el detonante para que este caso saliera a la luz.

Por otro lado las anteriormente mencionadas Femen, dadas a conocer por su irrupción en el congreso de los diputados semidesnudas al grito de “aborto es sagrado” pintaron en la víspera del 20 de noviembre el mensaje “stop 20N” en la cruz de los caídos de Paracuellos del Jarama con el objetivo de denunciar los homenajes anuales al dictador Francisco Franco¹⁵. El patrón se repite. Se interviene ilegalmente en un lugar simbólico o representativo del hecho que se quiere denunciar. En este caso fue el sector de la España más conservadora, así como algunos de los familiares de las víctimas de Paracuellos, los que denunciaron la

¹³ http://ccaa.elpais.com/ccaa/2014/05/11/andalucia/1399800785_526996.html

¹⁴ <http://www.canalsur.es/vecinos-de-carboneras-reivindican-que-se-abra-el-algarrobico/399568.html>

¹⁵ <http://www.europapress.es/sociedad/noticia-activistas-femen-espana-pintan-gran-stop-20n-cementerio-paracuellos-denunciar-homenajes-franco-20141119231759.html>



Figura 7. Activistas de Femen pintando el mensaje "STOP 20N" en la cruz de Paracuellos del Jarama

acción del grupo feminista a través de los medios de comunicación. En el programa televisivo "El gato al agua" retransmitido el día 19 de noviembre de 2014 podíamos leer en la cabecera "Activismo sacrílego de femen en Paracuellos contra el franquismo" acompañado de comentarios de los tertulianos como "No son nada, lo están haciendo para que hablemos de ellas, para que las veamos. Me parecen feas, repugnantes, sucias" O "Probablemente no son ni españolas, dos de esas no son ni españolas y la otra es una acomplejada" (Cendoya, R. 2014). Evidentemente este tipo de críticas corroboran la efectividad de la intervención, ya que aunque determinadas facciones ideológicas estableciesen un dialogo basado en la injuria y la descalificación del grupo feminista, el colectivo consiguió aparecer en los medios de comunicación más variopintos activando de esta manera un recodo de la dictadura franquista a través de una metodología artística.

Estas acciones podrían entenderse como obras de artivismo, encontrando como únicas diferencias la autoría de las mismas, ya que los grupos anteriormente mencionados se caracterizan por la hibridación e interdisciplinariedad tanto de sus métodos como de sus componentes, no existiendo por lo tanto la figura de artista como creador, sino un colectivo heterogéneo que no tiene por qué estar vinculado al campo del arte. Por otro lado destacar el desinterés de comercialización de la

obra, ya que las acciones, de cara al mercado, no están económicamente cuantificadas debido a que la intención final se aleja del beneficio económico en pos de la reivindicación sociopolítica.

Si bien es cierto cabe destacar ciertas situaciones que se dan en el circuito de arte internacional. En este contexto podemos encontrar artistas que utilizan esporádicamente esta metodología para producir su obra con una clara intención comercial. Uno de estos artistas es Santiago Sierra, el cual ha llevado a cabo intervenciones como “NO proyectado sobre el papa” (2013) en la Jornada Mundial de la Juventud junto a Julius Von Bismarck o “El graffiti más grande del mundo” (2012) realizado en el campo de refugiados de Smara, Argelia. Estas obras imposibles de comercializar en el lugar donde han sido realizadas por su carácter efímero, dimensiones, etc. son registradas tanto en vídeo como en fotografía, siendo entonces la fotografía el objeto que se pone en venta. Como declaraba el artista en una entrevista realizada por la Revista Otra Parte “No tengo otro trabajo ni fortuna familiar, entonces estoy siempre dispuesto a vender lo que hago al mejor postor.” (Sierra, S. 2012) Más tarde también propone una reflexión acerca de la venta de una de sus obras, “Enterramiento de diez trabajadores en Italia” (2010) donde se contrató a diez senegaleses víctimas de racismo para hacerlas desaparecer bajo tierra.

“La serie fotográfica, compuesta de cuatro fotos, puede ordenarse de dos maneras, de modo que desaparezcan o aparezcan. Así que el coleccionista... (Sonríe) puede ordenar las fotos como quiera, con los trabajadores saliendo o entrando en la tierra... Cuando las obras pasan a manos de un coleccionista, el significado cambia totalmente.” (Sierra, S. 2012).

Comprobamos entonces el carácter comercial de esta metodología, que como pasaría en movimientos como el Land Art, ha sido fagocitada por el mercado del arte. Es de sobra conocida la frase “en el mercado del arte la única regla es que no existen reglas” y por la tanto el arte político no es una excepción, lo que puede llegar a provocar que cualquier intento subversivo o crítico por parte del artista quede en cierta medida invalidado. Una continua paradoja donde no se concibe que una obra creada para cuestionar o dinamitar determinadas estructuras sociales establecidas devenga en objeto de consumo tan solo accesible para una minoría. Pero

independientemente de los juicios éticos a los que someten a este tipo de artistas no cabe duda que sus obras inciden directamente en el contexto y en muchas ocasiones no dando lugar a la indiferencia, ya no solo del espectador (entendiendo este como público de la obra), si no a los habitantes o transeúntes que en un principio eran ajenos a la intervención.

2.4. Acto de Fe. La falsa o dudosa existencia material de la obra

Para esta sección entenderemos el acto de fe desde el plano religioso, el cual se refiere a la esperanza o concentración del ánimo en un sentimiento hacia un elemento no demostrable. Este comportamiento ha sido trasladado en varias ocasiones al ámbito artístico a partir del surgimiento del objeto surrealista, donde la creencia vira de lo religioso a lo artístico. De este modo los espectadores de artistas como Manzoni o Duchamp, los cuales han adquirido un carácter mesiánico en la historia del arte del S.XX, tuvieron que adoptar esta posición para poder activar los significados de las diferentes obras, actitud que se ha mantenido hasta nuestros días con artistas que para llevar a cabo una crítica político-social emplean el embuste.

Y es que este tipo de metodología se ha empleado en numerosas ocasiones con diferentes fines. En el caso de Manzoni, el artista de la provocación por antonomasia, al grito de “estos imbéciles burgueses milaneses solo quieren mierda” llenó un total de 90 latas con sus heces vendiéndolas a precio de oro literalmente. Siempre se dio por hecho que el contenido de las latas era mierda de artista llegando a alcanzar un precio de 124.000 euros, paradójicamente, ya que esta era una clara crítica a la mercantilización del arte. Finalmente Agostino Bonalumi, amigo y compañero del artista, confesó en un artículo escrito en la *Corriente della Sera* que esas latas solo contenían yeso. Adorno en su ensayo *Mínima moralía* decía que el arte es magia liberada de la mentira de ser verdad (Theodor, A. 1951, Pág. 230), esto es, la creación artística produce una mentira que permite acceder a la verdad, como es el caso de Manzoni. Otro de los casos que nos permite indagar en esta sentencia es el de la fotografía del miliciano de Robert Capa realizada durante la Guerra Civil española. Se ha discutido mucho sobre la veracidad de esta obra, existiendo

argumentos bastante sólidos en contra y a favor de la misma, sin poder llegar a una conclusión. Pero si nos atenemos a las premisas que sustentan a esta metodología la veracidad de la misma nos es indiferente ya que a través de esa fotografía se imitó o representó lo conocido y experimentado durante el conflicto bélico. La fotografía se convierte en una mimesis del comportamiento humano a través del artificio. Se produce una verdad artificial, una mentira con efecto de verdad.

Transportándonos al plano contemporáneo encontramos la obra “20 de Abril” del colectivo Democracia formado en Madrid por Iván López y Pablo España. El proyecto consistió en la creación de un archivo que recopila diferentes cabeceras de periódicos españoles que durante finales de los años treinta y comienzos de los cuarenta publicaron en su portada, en tono de celebración, el cumpleaños de Adolf Hitler. A este archivo le acompañó una edición del periódico Baleares del 21 de abril de 1942 en cuya portada aparecía la celebración del cumpleaños de Hitler el día anterior. Esta edición se publicó encartada en el diario dbalears, actual nombre del periódico. Aunque no fueron periódicos originales de la época los que se repartieron si no una nueva edición que no variaba en absoluto el contenido de los originales, se utilizan las mismas palabras e imágenes que antaño con la intención de establecer una conexión con el pasado político del país, cuando la herencia ideológica de la etapa franquista es reivindicada por un amplio sector de la sociedad española.

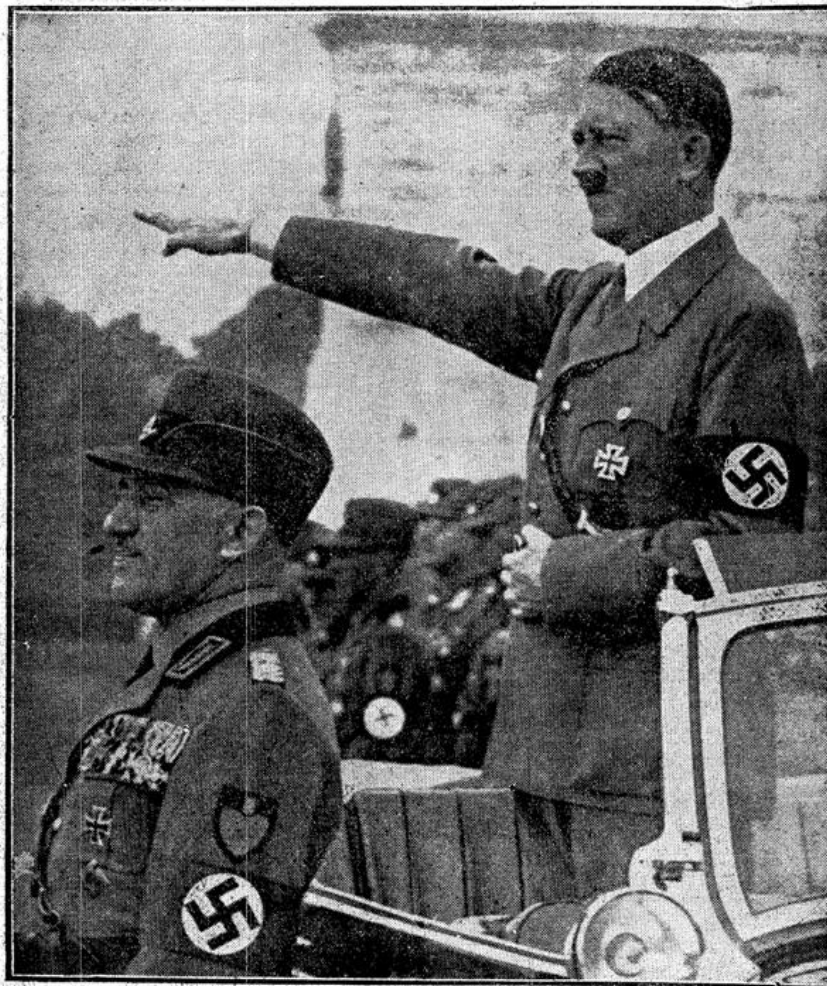
Vemos de nuevo una clara faceta apropiacionista en la obra, entendiendo la apropiación como una acción que conlleva el desplazamiento del sentido original totalmente dependiente de la mediación simbólica o intención que se establezca tanto para el creador como para el espectador. En este caso simplemente se ha desempolvado la hemeroteca nacional para emplear su contenido como pieza artística con el propósito de lograr engañar a los lectores introduciendo un facsímil que no corresponde ni temporalmente ni en contenido con el producto comprado. Al abrir el periódico asalta la incertidumbre, la credibilidad de la información. Aunque en este caso los artistas se posicionan claramente, durante el desarrollo de la obra el engaño crea una ambigüedad muy parecida a la que provocaron artistas como Manzoni o Capa, consiguiendo que nos cuestionemos la veracidad del contenido, que en este caso irónicamente es real.

SEVILLA 20 DE
ABRIL DE 1937.
NUMERO SUELTO
15 CENTIMOS

ABC

DIARIO ILUSTRADO.
AÑO TRIGESIMO TERCERO.
NUMERO 10.572

FUNDADO EL 1.º DE JUNIO DE 1905 POR D. TORCUATO LUCA DE TENA



ALEMANIA.—UNA DE LAS GRANDES OBRAS DE HITLER
El Führer-Canciller presencia el desfile de los miembros del Servicio de Trabajo, en Berlín.

Figura 8. Portada de abril de 1937 del periódico ABC ensalzando la figura de Hitler con motivo de su cumpleaños.

En todos los casos nos demuestran que el interés artístico se desplaza del objeto producido al sujeto productor y al acontecimiento que representan, dando más importancia a los aspectos lingüísticos-conceptuales. Nos es igual que esas latas no contengan mierda porque cumplieron su función a través del engaño, al igual que la fotografía de Capa nos muestra un ejemplo excepcional de lo que estaba ocurriendo en España en el año 36 o los periódicos de Democracia nos logran transportar a los cuarenta para hacernos reflexionar sobre ciertas ideologías que han perdurado en el

tiempo hasta nuestros días. El espectador tiene que jugar al mismo juego que el artista para descifrar lo que la obra nos intenta decir, el espectador tiene que creer. Como ya decía Picasso en el año 1923 el arte es una mentira que nos acerca a la verdad y el artista debe saber cómo convencer a los demás de la veracidad de sus mentiras. El artista por lo tanto utiliza la imaginación para desarrollar una falacia y alterar deliberadamente lo que desde bajo su punto de vista es la realidad, permitiendo de esta manera el cambio y la transformación con un propósito determinado.

“Los artistas mienten para decir la verdad mientras los políticos mienten para ocultarla” (V de Vendetta, James Mc Teigue, 2005)

3. Producción en primera persona. Del dicho al hecho.

La creación artística no se expresa de forma unidireccional, sino a través de un compendio de líneas de pensamiento que se superponen, consiguiendo de esta manera conexiones entre mundos que aparentemente no tienen nada en común. Las cuatro metodologías expuestas representan un claro ejemplo de este mestizaje, donde campos como la sociología, el activismo o la política se canalizan a través de la práctica artística. Un tándem entre teoría y acto, una serie de prácticas que nacen de la investigación teórica de las problemáticas a tratar para más tarde pasar a la acción a través de la formalización plástica. Se plantea por lo tanto un esquema de investigación/producción, que aunque versátil en muchos aspectos, sigue unas pautas claras:

Presentación de la problemática – Selección de datos o materiales relevantes –
Traducción a lenguaje plástico

Vemos como el esquema nace de lo teórico para desembocar en lo práctico. La presentación de la problemática (detonante) está íntimamente ligada a la información recibida mediante diferentes medios (prensa, televisión, redes sociales, documentos oficiales etc.) que marcan las directrices de las cuestiones a tratar. Esta información de claras connotaciones sociales, políticas o económicas ofrece una idea generalizada y en muchas ocasiones superficial de las distintas situaciones, lo que incentiva a la realización de investigación más exhaustiva. En este nivel se extraen datos concretos, esto es, nombres, cifras, lugares emblemáticos, objetos representativos, etc. que remiten directamente al conflicto a tratar. De esta manera se va ensamblando un sistema de representación que evoca con mayor o menor eficacia a aquello que quiere ser representado, destacando los artefactos materiales u objetos, ya que centran la atención en aspectos específicos (Daft, 1986). Finalmente se traducen al lenguaje plástico los datos adquiridos, esto es, los principales componentes de la obra serán los elementos que han surgido de la investigación previa, siendo los principales protagonistas de la pieza.

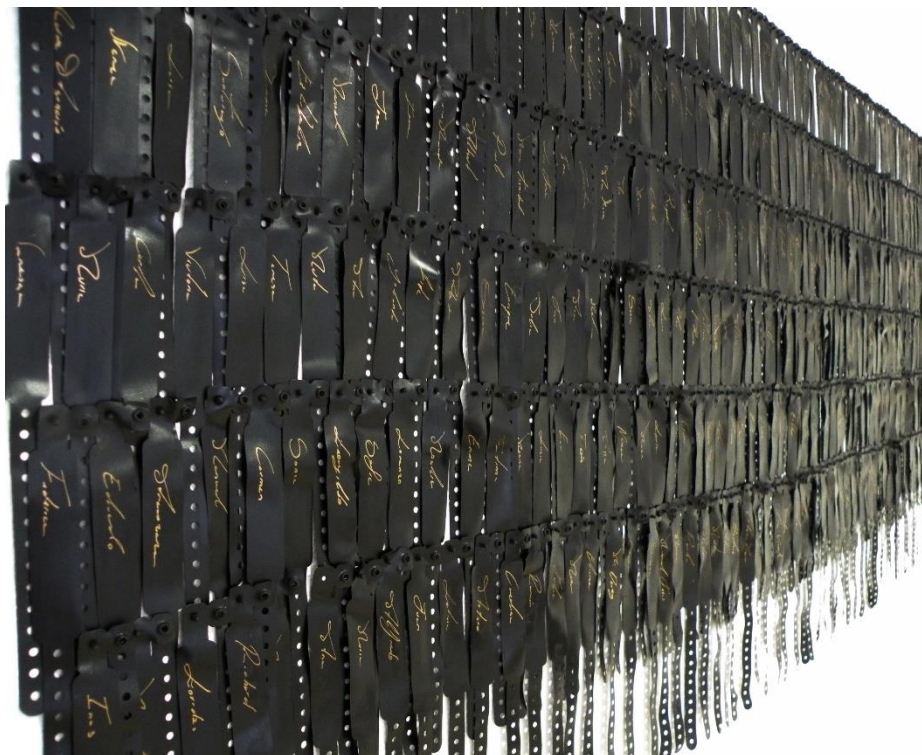


Figura 9. Instalación “Déjelo en nuestras manos”

Enmarcado en los antecedentes personales encontramos la obra “Déjelo en nuestras manos” (2014), un ejemplo útil para ilustrar esta metodología. Este proyecto nació de la necesidad de mostrar una problemática que impregnaba a la iglesia católica española: el robo de recién nacidos con el objetivo de tramitar adopciones ilegales a cambio de diferentes cuantías económicas. Las fases metodológicas del proyecto fueron las siguientes:

- Presentación de la problemática:

A raíz de una investigación anterior para un proyecto que trataba sobre la pederastia en la iglesia católica española comienzan a emerger un mayor número de noticias sobre el robo de bebés en hemerotecas de periódicos nacionales y blogs. Además en paralelo al desarrollo del proyecto se comienza emitir a través del grupo Mediaset la mini serie “Niños robados” que trataba sobre estas mismas problemáticas. Hechos que actuaron como detonante de la investigación que más tarde se desarrollaría.

- Selección de datos o materiales relevantes

Tras la búsqueda de datos en periódicos como El País, Público o El Mundo se planteaba la necesidad de concretar la información a través de plataformas que hubiesen tratado la problemática desde un punto de vista más íntimo, esto es, que hubiesen entablado un contacto directo con las víctimas. Surge ANADIR, la Asociación Nacional de Afectados por Adopciones Irregulares en cuya página web¹⁶ se puede encontrar nombres, contactos e historias clasificadas temporalmente tanto de hijos como de padres que sufrieron las consecuencias de esta trama. Gracias a esta plataforma se podía sustraer un patrón de donde surgen finalmente los datos empleados para su traducción al lenguaje plástico. En este caso se seleccionaron alrededor de 360 nombres de víctimas reales como elemento representativo del amplio número de afectados que había llegado a existir, además se tuvieron en cuenta otros factores sustraídos de testimonios de las víctimas.

- Traducción al lenguaje plástico

Una vez sustraídos los dos elementos representativos del tema a tratar, en este caso el listado de nombres de víctimas reales y los numerosos testimonios de madres que afirmaban la supuesta muerte de sus hijos, había que traducir estos elementos al ámbito plástico. La propuesta se resolvió formalmente a través de un mural de pulseras de registro (las mismas con las que clasifican a los recién nacidos en las maternidades de los hospitales) aunque en este caso negras, donde se podían leer los nombres de las víctimas en color dorado. Una estética que hacía referencia al luto que habían sobrellevado las madres que durante años habían sufrido la pérdida ficticia de sus hijos.

Por lo tanto esta obra no es más que una sucesión de ejercicios que parten necesariamente de la recolección de materiales tanto físicos como virtuales para su posterior transformación en objeto artístico. Con este modo de hacer se intenta otorgar a la obra mayor valor (simbólico), entendiendo este como un significado subyacente que conlleva una más alta implicación emocional o afectiva para la comunidad a la que se refiere (Valera, S. 1996). Por lo tanto la obra/artista se vale de

¹⁶ <http://anadir.es/> y <http://anadir-es.blogspot.com.es/>

esta característica para transmitir al espectador cierto apego a través de la investigación previa de fuentes donde testimonios o datos están impregnados de una realidad que finalmente hereda la obra.

3.1. Cuatro obras para cuatro metodologías (y viceversa)

Correspondiendo a la clasificación elaborada sobre las metodologías en el arte político y concibiendo la investigación desde el punto de vista teórico/práctico, se han desarrollado cuatro proyectos con el objetivo de maximizar la calidad y la cantidad de la información obtenida.

Las cuatro piezas que componen la fase práctica de la investigación se han desarrollado bajo los mismos preceptos que las metodologías estudiadas, esto es, partiendo de “materiales testigo” de diferentes conflictos se crean cuatro piezas que corresponden a los cuatro modos de hacer estudiados: la no intervención del objeto, la transformación del mismo como trampa para el espectador, la acción en un lugar específico y la dudosa procedencia o veracidad de la obra. Así pues el único nexo que tendrán el común las cuatro obras será el carácter simbólico o la capacidad testimonial del material con el que se ha trabajado, el cual está muy ligado a diferentes acontecimientos que se han desarrollado a lo largo de los años 2014 – 2015. Es por ello que las temáticas, enmarcadas en contextos socio-políticos que no versan sobre un mismo conflicto, han llevado a tratar temas tan dispares como la explotación en la industria textil o el terrorismo vinculado a la religión.

3.2. Dos (o más) noticias juntas se entienden mejor

Los dos elementos que el viajero capta en la gran ciudad son: arquitectura extrahumana y ritmo furioso. Geometría y angustia. En una primera ojeada, el ritmo puede parecer alegría, pero cuando se observa el mecanismo de la vida social y la esclavitud dolorosa de hombre y maquina juntos, se comprende aquella típica angustia vacía que hace perdonable, por evasión, hasta el crimen y el bandidaje.
Poeta en Nueva York. Federico García Lorca, Pág. 173

Los atentados del 11 de septiembre de 2001 contra las torres del World Trade Center fueron sin duda un acontecimiento que ha marcado el desarrollo no solo de la sociedad estadounidense, sino también de países que por determinadas circunstancias han establecido nexos tanto a favor como en contra de las políticas que se han llevado a cabo a partir de este trágico día. Entre las numerosas consecuencias que tuvo el ataque, este proyecto ha indagado en dos cuestiones. Por un lado las consecuencias que tuvieron los atentados a partir de las decisiones que tomó el gobierno estadounidense tras los hechos y por otro lado la gran importancia que tuvo la imagen como principal testigo de los acontecimientos.

“Ahora rendimos tributo a quienes murieron y nos preparamos a responder a esos ataques sobre nuestra Nación. No aceptaré una acción simbólica - nuestra respuesta tiene que ser contundente, sostenida y eficaz.” (Bush, G. Discurso del 15 de septiembre de 2001).

La vulnerabilidad del país había quedado patente y la concepción de poder que había fuera de sus fronteras se vio perturbada. Tras el ataque a las torres, símbolo del poder económico, y al pentágono, símbolo de poder militar, los Estados Unidos de América inician la llamada “Guerra contra el terrorismo”. La militarización de la política exterior estadounidense dio lugar al primer bombardeo (con el apoyo de países como Reino Unido, España, Francia o Alemania) de Afganistán, con el objetivo de encontrar a Osama Bin Laden y otros dirigentes de Al Qaeda, así como derrocar

todos aquellos regímenes que apoyaban o daban refugio a los miembros de esta organización. En 2003 la actividad bélica vira hacia Irak con el objetivo de desarmar al país de armas de destrucción masiva, las cuales nunca llegaron a encontrarse o tan siquiera a demostrar su existencia. En este momento la coalición se desintegra y tan solo Polonia, Portugal, Reino Unido y España apoyan a Estados Unidos. Este hecho tuvo repercusiones en Europa, el 11 de Marzo de 2004 un total de 10 bombas estallan en diferentes trenes en Madrid provocando 192 muertes, más tarde el 7 de julio de 2005 cinco explosiones paralizan el sistema de transporte público de Londres causando un total de 56 muertes. Mientras tanto en Irak se conformaba el Estado Islámico, una organización terrorista próxima a Al Qaeda cuyo objetivo era hacer frente a la invasión de Irak bajo el mando de Abu Musab al Zarqawi. En un país donde empezaron a salir a la luz las torturas norteamericanas en Abu Ghraib¹⁷ o donde se llevó a cabo la imposición norteamericana de un Gobierno Chií, los suníes, principales componentes del Estado Islámico, estaban sumergidos en la derrota y la represión, un caldo de cultivo que propició el florecimiento del Estado Islámico de Irak (ISI). Finalmente Zarqawi muere en un ataque norteamericano en 2006, año en el que el EI nace oficialmente quedando bajo los mandos de Abu Omar al Baghdadi. En este periodo se sucederán los asesinatos más atroces de chiíes, cristianos, norteamericanos, británicos, yazidíes o incluso suníes bajo la doctrina takfiri¹⁸, que finalmente derivarían en una Guerra Civil entre Suníes (perpetrada y subvencionada por Norteamérica). Tras la guerra la organización queda debilitada pero entre los años 2010-2013 se rehabilitaría gracias a la guerra en Siria y la retirada de las tropas norteamericanas de Irak. En 2013 el grupo se autoproclama Estado Islámico en Irak y el Levante ante la expansión en territorio sirio para volver a cambiar su nombre a Estado Islámico tras su ruptura definitiva con el grupo terrorista Al Qaeda. Actualmente el Estado Islámico es combatido por países como

¹⁷ <http://www.theguardian.com/gall/0,8542,1211872,00.html>

¹⁸ La doctrina takfir promulga la reducción de un musulmán por otro musulmán a la categoría de infiel, o peor aún, de apóstata, de traidor a su religión y por lo tanto resignado al castigo capital. La red terrorista de Al Qaeda ha utilizado esta doctrina extremista para justificar las matanzas de musulmanes desde su creación. Takfir wal-Hijra, traducido del árabe como Anatema y Exilio (existen otras transcripciones que lo nombran como Apostasía y Emigración o Excomunió y Hégira), es un movimiento sectario ultraradical islamista de orientación sunní, surgido en Egipto en 1969 e inspirado por Sukri Mustafa.

Estados Unidos, España o Francia, esta última participando en tres frentes: Malí, República Centroafricana e Irak, además de armar y entrenar a kurdos e iraquíes que se enfrentan al EI. Por lo que no es de extrañar que los principales culpables del atentado al periódico francés Charlie Hebdo fuesen considerados por el EI combatientes heroicos debido a que, bajo su punto de vista, el semanario galo no había dejado de socavar la figura del profeta.

Vemos entonces como una serie de sucesos que a priori pueden parecer inconexos son un vestigio de determinadas decisiones políticas muy concretas que marcaron el rumbo de diferentes países, los cuales tuvieron como detonante la caída de las Torres Gemelas. Sin duda alguna la repercusión de este atentado no hubiese sido la misma sin el tratamiento que se le dio a la imagen, ya que como predijo Guy Debord en la sociedad del espectáculo, el objetivo no es otro que monopolizar la atención de los medios, centrando sus acciones en la presencia mediática y la transmisión de las imágenes más que en el echo terrorista en si (Debord, 1998, Pág. 84 - 85), no solo se trataba de saber hacer si no también de hacer saber. Por lo tanto los medios de masas jugaron un papel primordial en el atentado formando un referente de la realidad para más tarde transmitirlo a la sociedad, quien por su lado conforma su propia realidad. Y aunque como diría Baudrillard, el referente creado por los medios se crea conforme a la interpretación que los mismos medios hacen de la realidad y por lo tanto el contenido final no es ni realidad, ni referente, es una escenificación de una realidad simulada y reinventada, podemos decir que aunque exista una posible manipulación de las imágenes de los atentados, estas son un testigo tan atroz que ninguna otra imagen puede suplir las originales, ninguna imagen podría figurarlo o simbolizarlo. (Wajcman, 2010 Pág. 185).

Bajo esta premisa, donde ciertas imágenes no pueden ser sustituidas por meras representaciones, nace la formalización del proyecto dos (o más) noticias juntas se entienden mejor. En este caso el protagonismo lo concentrarán periódicos originales que publicaron en sus portadas determinados acontecimientos relevantes de la historia contemporánea de occidente. En este caso se crea una línea temporal entre los atentados del 11 de septiembre hasta el atentado contra el periódico francés Charlie Hebdo, proponiendo una posible lectura de diferentes acontecimientos partiendo de un punto común, dejando entrever las consecuencias

sociales y políticas que tuvieron lugar a partir del 11 de septiembre de 2001 hasta el 7 de enero de 2015.


La elección del periódico como material no es aleatoria. Este medio de comunicación es uno de los más relevantes en la actualidad y no solo ha sabido soportar la irrupción de los soportes tecnológicos, si no que ha crecido su demanda. Un conjunto de páginas que tiene la posibilidad de difundir la información que crea más conveniente periódicamente mediante la reproducción de hechos en un relato construido y organizado a través de elementos escritos y visuales que en muchos casos son subjetivos, pero que cumple la función de mediador entre individuo y sociedad a través de la esquematización de los hechos ocurridos en un contexto inmediato. Pero la faceta que nos interesa destacar es su función como soporte de figuras gráficas altamente connotadas que contienen un valor documental irremplazable cuando es conservado. El periódico adquiere un gran poder testimonial frente a la información audiovisual debido a su carácter físico, ya que al contrario que la información virtual no construye la realidad a través de sistemas o formatos digitales de connotaciones efímeras. Como diría Deleuze “Les llamamos virtuales en tanto que su emisión y su absorción, su creación y su destrucción se realizan en un tiempo más corto que el mínimo de tiempo continuo pensable” (1995, Pág. 179-185). Por lo tanto los diferentes periódicos actúan como objetos testigo, esto es, elementos sustraídos de contextos originales que no solo recrean una situación o representan una realidad sino que son capaces de establecer vínculos con los contextos donde se están desarrollando las actividades que se quieren exponer, y es que todos los periódicos que componen esta obra han sido comprados al país donde se publicó la noticia, esto es, el periódico Charlie Hebdo con la caricatura de Mahoma ha sido comprado en Francia, El País con la fotografía en primera plana de los atentados de Atocha en España o el Usa Today con la noticia de la invasión de Afganistán en Estados Unidos.

Vemos como la exposición del objeto no intervenido (físicamente) junto a la construcción de un discurso alrededor de estos materiales conforma en sí mismo la obra. No es necesaria la manipulación de los objetos, sino una selección de los mismos que ofrezca una lectura sugerente y quizás manipulada de los hechos q

THE **Mirror**

Wednesday September 12 2001

2



WAR ON THE WORLD

EL PAÍS

VIERNES 12 DE MARZO DE 2004
Año XXIX. Número 9.781

DIARIO INDEPENDIENTE DE LA MAÑANA
www.elpais.es

EDICIÓN MADRID
Precio: 1 euro

Infierno terrorista en Madrid: 192 muertos y 1.400 heridos

Interior investiga la pista de Al Qaeda sin descartar a ETA



Decenas de heridos permanecen junto a las vías instantes después de abandonar el tren que sufrió el atentado en las proximidades de la estación de Atocha. / PAUL O. TORRES QUERRERO

Diez explosiones en cuatro trenes de cercanías siembran el terror. La policía encuentra detonadores y una cinta con versos del Corán en Alcalá. El Rey expresa su "repulsa e indignación". Rajoy y Zapatero piden la unidad de los demócratas. Los partidos suspenden la campaña electoral y se suman a las manifestaciones convocadas hoy en toda España.

Cuando aterraron 10 de los 13 artefactos explosivos colocados, causaron ayer una matanza en los trenes de cercanías de Madrid. Al menos 190 personas fallecieron y más de 1.400 resultaron heridas en el mayor ataque terrorista en la historia de España y uno de los más sangrientos de Europa. Las bombas estallaron pasadas las 7.30 en la estación de

Atocha y en sus cercanías, en la de Santa Eugenia y en el apeadero del Peto del Tío Raimundo cuando decenas de miles de ciudadanos se dirigían a su trabajo. El Ministerio del Interior informó de que su principal línea de investigación es ETA, pero no descartó la pista de Al Qaeda tras el hallazgo en Alcalá de una cinta con versos del Corán y detonadores en una furgueta robada.

EDITORIAL

11-M

LA DUCHA de ayer quedará marcada en negro en la memoria de españoles y europeos. Los casi dos centenares de muertos y más de un millar de heridos provocados por los atentados de Madrid suponen la mayor matanza terrorista en España, y la catástrofe de mayor alcance registrada en la capital desde la Guerra Civil. Este país acaba de experimentar un terrorismo de unas dimensiones y de una crueldad hasta ahora desconocidas. La eventualidad de que sea obra de Al Qaeda y de que tenga relación con el papel jugado por el Gobierno de Aznar en la guerra de Irak introduce una novedad que no puede dejar de sembrar una profunda inquietud. *Para la página 10*

15p
DAILY STAR

THE NEWS
THE GOSSIP
THE PICS
THE SPORT

15p

FRIDAY, JULY 8, 2005

WE WILL NEVER LET THEM WIN

RUSH-HOUR TERROR: 7/7/05

Picture: HUMPHREY HEMAR



BASTARDS

- al-Qaida suicide bombers blitz London
- 60 dead, 1,000 injured, 300 serious
- Ken Bigley's killers behind carnage

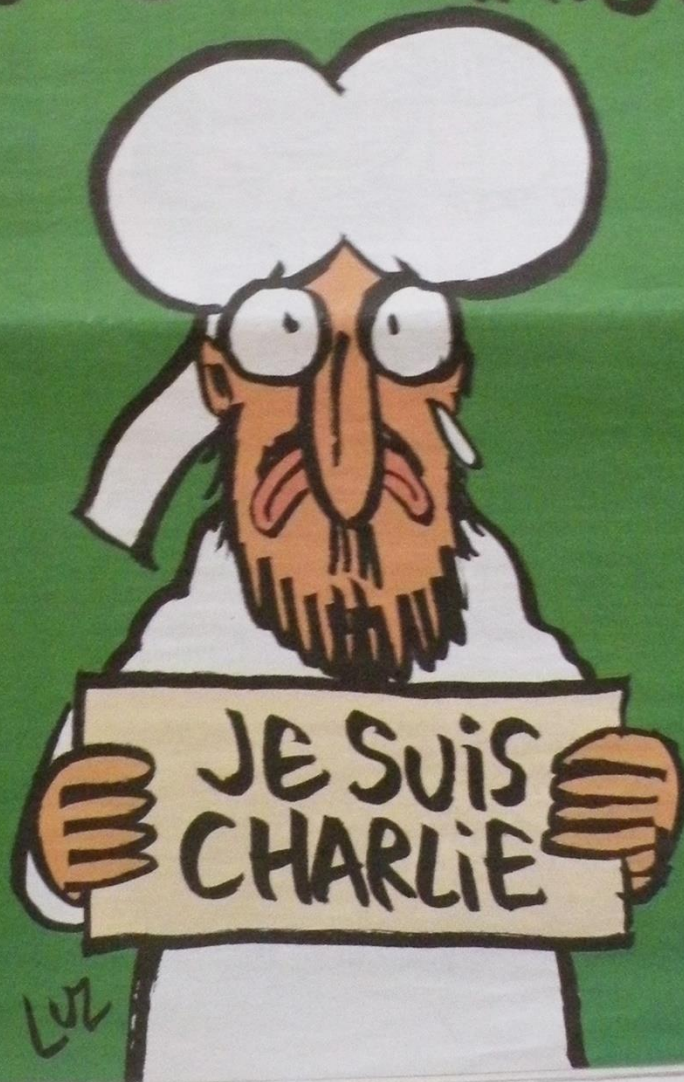
TUBES & BUS HIT BY 4 BLASTS

• Pages 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11,
12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 32 & 33

CHARLIE HEBDO

JOURNAL IRRESPONSABLE

TOUT EST PARDONNÉ



LOZ

L 11109 - 1178 H - P. 3,00 € - RD
11109 1178 H P 3,00 € RD

www.charliehebdo.fr
N° 1109 - 1178 H - P. 3,00 € - RD
L 11109 - 1178 H - P. 3,00 € - RD



Daily Star July 8th 2005 7th July London
Collectable Tabloid Newspaper

Plazo previsto de entrega: mié. 24 jun. - vie. 26 jun.

Artículo nº: 111684323647
Transacción nº 1390222789001

Vendedor : [poppieswonders \(4083\)](#)
Rupert Pepper, Rupert Pepper, 53 Lillte Street, Rushden, UK, Northamptonshire, NN10 0LS

Figura 16. Confirmación de pago del periódico Daily star a UK

Vendedor: [notinashyway \(8163 ☆ \)](#)

Información del vendedor: RLwebsite

Mr R J Lloyd
4 Edmund Street
Salford, Lancashire M6 5WQ UK


Título del artículo	Precio	Gastos de envío	Cantidad	Total de artículos
Daily Mirror 9/11 Newspaper September 11th 2001 Terrorists Attacks New York City (281603932057)				
 <div> <p>Pagado el 01-mar-15 GBP 2,20 GBP 3,99 1 GBP 2,20</p> <p>Royal Mail International Economy</p> <p>Plazo previsto de entrega: Puedes contactar con el vendedor para obtener más información.</p> </div>				
Subtotal				GBP 2,20
Envío y manipulación				GBP 3,99
Total				GBP 6,19

Figura 17. Confirmación de adquisición del periódico The Mirror


- 

Figura 11. Portada original del 12 de septiembre de 2001 del diario The Mirror
- Figura 12. Portada original del periódico norteamericano Usa Today con la emblemática imagen de los misiles de crucero tirados en Afganistán
- Figura 13. Portada original del 12 de marzo de 2004 del periódico El País. En portada los atentados de Atocha
- Figura 14. Portada original del 7 de julio de 2005 del Daily Star. En portada los atentados de Londres
- Figura 15. Reedición de la portada del diario francés Charlie Hebdo con el mensaje Je suis charlie

Código de conducta y prácticas responsables

“Inditex no emplea a nadie que no tenga 16 años cumplidos.

Ninguna persona empleada en Inditex será objeto de discriminación por razón de raza, discapacidad física, enfermedad, religión, orientación sexual, opinión política, edad, nacionalidad o género.

Inditex prohíbe toda forma de acoso o abuso físico, sexual, psicológico o verbal a sus empleados, así como cualquier otra conducta que pudiera generar un entorno de trabajo intimidatorio, ofensivo u hostil.

Los empleados de Inditex tienen reconocido el derecho de sindicación, de libertad de asociación y de negociación colectiva.

El horario laboral semanal y las horas extraordinarias no excederán el límite legal establecido por la legislación de cada país. Las horas extraordinarias serán siempre voluntarias y retribuidas en consonancia con la ley.

El salario que reciben los empleados de Inditex es acorde con la función desempeñada, siempre respetando los convenios de cada sector en cada país. Todos los empleados de Inditex desarrollan su trabajo en lugares seguros y saludables.”

(Código de conducta y prácticas responsables grupo Inditex, 2012, Pág.5)

Los informes de la campaña ropa limpia podrían poner en entre dicho cada uno de los puntos de este código de conducta. El conjunto de ONGs, sindicatos y organizaciones de consumidores tiene como principal objetivo la realización de investigaciones sobre la situación de las personas trabajadoras de la industria textil, esfuerzos que logran sacar a la luz testimonios, cifras y sucesos que evidencian prácticas abusivas alrededor de este ámbito en países como Filipinas, China, India, Bangladesh, Marruecos, Brasil, Bulgaria, Macedonia o Rumanía.

En todos estos lugares se cumplen una serie de patrones como las condiciones de trabajo insalubres, sueldos inferiores al salario mínimo, prácticas ilegales con las horas extraordinarias o incluso explotación infantil, por lo tanto podemos definir a

través de este tipo de prácticas sistemáticas una representación del modo de actuar de ciertas empresas.

El proyecto 133, 56 se concibe como una acción testigo de las consecuencias de la explotación laboral con miras a la denuncia de la situación de los trabajadores, despertando la empatía en el espectador a través de la creación de una experiencia en el espacio expositivo, desdibujando la idea de representación que tradicionalmente se ha adjudicado a la producción artística. Para desarrollar estos objetivos se apalabró con una costurera de nacionalidad rumana a través de un portal de búsqueda de trabajo en internet una acción en directo que consistiría en ejecutar una bandera con la palabra rights compuesta por retales de ropa de una de los grupos textiles más importantes de España a cambio de 133, 56 euros, cifra que corresponde con el salario mínimo mensual en Rumanía. Por lo tanto podemos encontrar tres elementos testigo, el primer lugar la costurera, en segundo lugar las prendas y en tercero la cifra del salario mínimo. La trasportación de ciertos elementos de los contextos originales como son los fragmentos de las telas que se van a emplear (donadas por compradores de la cadena Inditex) o la importancia de la nacionalidad de la costurera, no solo recrean una situación o representan una realidad, sino que es capaz de establecer vínculos con los contextos donde se están desarrollando estas actividades, debido a que el uso de determinados objetos (o componentes) puede conducirnos a una experiencia más cercana con el tema tratado, despertando quizás un sentimiento empático debido a la cercanía y conocimiento de los mismos.

Al existir cánones de conducta sobre explotación estos son extrapolables a la metodología del proyecto, es decir, según el contexto en el que se desarrolle la obra se podrán escoger los elementos que la conformen. En el proyecto expuesto se contrata a una costurera de nacionalidad rumana pagándole por la labor la cifra que corresponde al salario mínimo del país de procedencia, atendiendo a este patrón el proyecto puede variar ya que el salario que se adjudique a la costurera será aquel que corresponda con el salario mínimo del país de nacimiento. Este carácter no deja de ser una metáfora de los que podríamos encontrar en numerosos países, donde los abusos se repiten independientemente de la nacionalidad de los trabajadores.

PUBLICAR ANUNCIOS

MODIFICAR MIS ANUNCIOS

☐ Buscar en la sección de contactos

MIL ANUNCIOS.com > EMPLEO > SERVICIO DOMÉSTICO

Ref: 151063293 OFERTA Servicio doméstico en Madrid (MADRID) 2015-01-30

SE BUSCA COSTURERA.

Se busca costurera para realizar una acción en galería de arte en Madrid de 4 horas el día 10 de mayo de 2015. Las candidatas solo podrán proceder de los siguientes países: China, Marruecos, Bangladesh, India, Honduras o Rumanía. El trabajo será remunerado. Gracias, para cualquier duda o más información contacten por mail. **Caduca en 21 días**

Estadísticas

12247 veces listado ?
145 vieron el teléfono ?
8 envíos de email verlos
0 compartido

Ver más estadísticas

Contactar
 Compartir
 Enviar a mi selección
 Denunciar

Figura 18. Anuncio publicado en un portal de ofertas en internet para conseguir costurera

MENSAJES RECIBIDOS

De: **Gina** <gialexa_1972@hotmail.es>
job
I'm interest.. Teléfono de Gina: 667203823

30-1-2015 17:25
NO LEIDO BORRAR SPAM

De: **Neli Filipova** <nedqika_31@abv.bg>
30.01.2015
Hola,Buenas noches.Me llamo Neli soy de Bulgaria y busco trabajo,pero vivo en Madrid 5 meses y hablando español poco.. Teléfono de Neli Filipova: 603193729

30-1-2015 20:10
NO LEIDO BORRAR SPAM

De: **nezha** <nezha.hdidou@yahoo.fr>
costurera
Hola, me interesa vuestra oferta.Tengo experencia de coser.Gracias de llamarme.Saludo. Teléfono de nezha: 631826345

30-1-2015 20:27
NO LEIDO BORRAR SPAM

De: **jessica cartagena** <jessy230@live.com>
trabajo
Hola soy de Honduras e leído el anuncio yo trabaje 10 años en una empresa textil en honduras confeccionamdo ropa necesito mas información aserca de lo que habéis publicado gracias. Teléfono de jessica cartagena: 642715125

31-1-2015 13:11
NO LEIDO BORRAR SPAM

De: **Paloma** <paloma4469@hotmail.es>
costurera
Hola que tal, estoy interesada en el anuncio, pero tenmgo dos dudas, porque tiene que ser extranjera, y de que se trata el trabajo?. Gracias.. Teléfono de Paloma: 608687354

31-1-2015 20:01
NO LEIDO BORRAR SPAM

De: **mikaela** <neacsumikaela@gmail.com>
costurera
hola my nombre es Mikaela soy rumana tengo experiencia en sastreria si queres os puedo enseñar my diploma de calificacion quero savez de que se trata ?gracias. Teléfono de mikaela: 642023393

31-1-2015 21:53
NO LEIDO BORRAR SPAM

De: **ANDREEA** <andreeavinteler@yahoo.com>
me interesa
HOLA ME LLAMO ANDREEA Y MI PROFESION ES COSTURERA.SOY DE RUMANIA Y QUERIA SABER DE QUE SE TRATA.. Teléfono de ANDREEA: 645700633

31-1-2015 22:48
NO LEIDO BORRAR SPAM

De: **Digna Lanza** <dignalanza@gmail.com>
costurera
Estoy interesada en su oferta de trabajo, soy modista podrías explicarme de que se trata. Soy de uno de los países del requisito.

4-2-2015 13:22
NO LEIDO BORRAR SPAM

Figura 19. Mensajes recibidos tras la publicación de la oferta

3.3. La buena acción es la mejor oración

"Incurrirán en la pena de multa de ocho a doce meses los que, para ofender los sentimientos de los miembros de una confesión religiosa, hagan públicamente, de palabra, por escrito o mediante cualquier tipo de documento, escarnio de sus dogmas, creencias, ritos o ceremonias, o vejen, también públicamente, a quienes los profesan o practican".

(Código penal apartado 1 del artículo 525)

Las religiones abrahámicas¹⁹ han convivido en una continua tensión históricamente debido a sus dogmas e intolerancia religiosa. Las tres religiones monoteístas que componen este conjunto nacen de un punto común que varía según los contextos donde estas se han desarrollado. Así pues a grosso modo el judaísmo, la primera en ser fundada, nace con el llamado de dios a Abraham, el cristianismo con la llegada del mesías (Jesús) y por último el islamismo con la aparición del profeta Mahoma. Todas ellas comparten una serie de aspectos como son el monoteísmo, la tradición profética, una base en la revelación divina o una orientación ética a través de dogmas religiosos, características que lejos de incentivar la unión entre dichas religiones han provocado la reafirmación de las discrepancias que existen entre las mismas, acontecimiento que ha ido íntimamente ligado a la unión entre iglesia y estado desde la aparición del cesaropapismo²⁰, pasando por el *Cuius regio, eius religio*²¹ hasta la aparición del actual Estado Islámico.

¹⁹ Aquellas fes monoteístas que reconocen una tradición espiritual ligada a Abraham. Este término es utilizado para referirse en conjunto a las tres grandes religiones monoteístas, judaísmo, cristianismo e islam.

²⁰ Sistema en el cual el poder estatal ejerce un abusivo control sobre la Iglesia y los asuntos de la fe, la doctrina, la liturgia y la disciplina interior de los fieles. Se inicia con la coronación del rey Carlos (Carlomagno) por el papa León III ocasionando el apoyo mutuo de las dos entidades lo que derivaría en la teoría que sostiene el origen divino de los reyes.

²¹ Según sea la del rey, así será la religión o de quien rija, la religión. Declaración relacionada con la Reforma protestante, donde tras la firma de la paz de Augsburgo (1555) la confesión religiosa del príncipe se aplica a todos los ciudadanos de su territorio.

La buena acción es la mejor oración nace como guiño irónico de las discrepancias que existen en España entre catolicismo e islam estableciendo como ejemplo físico la mezquita-catedral de Córdoba. La elección de este templo viene dada por el encuentro de varias culturas en un mismo espacio (transformándose de basílica a mezquita y más tarde a catedral) conformando un templo único tanto en el mundo islámico como en el cristiano, lo que ha provocado múltiples polémicas desde la consagración de la mezquita como catedral en 1236. En la década de los noventa el nombre oficial del templo era mezquita-catedral de Córdoba, nombre que le otorgó el ayuntamiento, sin bien es cierto, el calificativo que recibe el emplazamiento varía según la institución que la nombre. Así pues en la página web oficial de la Santa Iglesia Catedral de Córdoba gestionado a través del Cabildo Catedralicio de Córdoba no encontraremos la palabra mezquita a excepción de los apartados que desarrollan las etapas de construcción del templo (catedraldecordoba.es), todo ello acompañado de una cabecera lapidaria “Catedral de Córdoba 775 años juntos”, mientras que en la web de turismo aparece calificada tan solo como mezquita (mezquitadecordoba.org). Este debate que en principio puede parecer absurdo tuvo cierta repercusión cuando la diócesis cordobesa se hizo con la titularidad de la mezquita-catedral por el módico precio de treinta euros en 2006 gracias a una reforma de la ley hipotecaria llevada a cabo durante el gobierno de José María Aznar, que permitía a la Iglesia inscribir como propios los templos de culto. Lo que provocó, entre otras cosas, la desaparición durante tres días en noviembre de 2014 del nombre mezquita-catedral de Córdoba en el buscador de google maps o la total sustracción del término mezquita (solo haciendo referencia a ella como antigua mezquita) del tríptico publicitario que se ofrece a las visitas turísticas.

Por otro lado la ISESCO (Organización Islámica por la Educación, La Ciencia y la Cultura) encargada de la promoción y la consolidación de los vínculos entre naciones islámicas contando con el apoyo de 52 gobiernos entre los cuales cabe destacar Irán o Arabia Saudí, calificó la acción del Cabildo como una provocación para los musulmanes de todo el mundo y en especial para los españoles. Destacando también la facción más conservadora a través del canal en castellano de la televisión estatal iraní HispanTV, que cifra en 90.000 musulmanes españoles los que

reivindican la expropiación de la Mezquita-catedral a la Iglesia católica y pase a manos de musulmanes.

Esta es tan solo una de las cuestiones que revela la verdadera faceta de las instituciones religiosas más conservadoras. El interés por la propiedad ante el interés por el culto justificando dichas acciones con argumentos arcaicos y anacrónicos²² que no deberían tener cabida en un país aconfesional²³. Por ello la buena acción es la mejor oración incide en el absurdo de los conflictos entre religiones (sobre todo monoteístas) ya que como comentaba Saramago en una entrevista para el periódico El País (tras aclarar que no creía en ningún dios) “Si lo hay, solo puede haber uno. Por tanto, las guerras religiosas son las más absurdas del mundo. Si Dios es único, no pueden estar peleándose en nombre de tres o cuatro dioses” (1998). Este absurdo que ha llevado incluso a capítulos de extrema violencia tanto en oriente como en occidente a lo largo de la historia se ve ridiculizado a través de la proyección de las frases “DIOS ES INCREIBLE” y “ALA ES LA BOMBA” sobre una de las fachadas de la mezquita catedral de Córdoba. Los mensajes lejos de constituir un alarde retórico/intelectual se inclinan hacia el sarcasmo, entendiendo este como una burla malintencionada descaradamente disfrazada que intenta herir al destinatario a través de dos palabras que no dejan de tener un claro doble sentido. Esta incisión a través del lenguaje cobra mayor relevancia gracias al emplazamiento en el que se han proyectado los mensajes, un lugar que como hemos descrito anteriormente, posee características tan particulares como la unión de dos de las religiones que más adeptos tienen en el mundo así como de conflictos que las conciernen tanto de índole económico como religioso. Un monumento que se ha prestado a ser el soporte de una acción teniendo como principal propósito la crítica de dos creencias religiosas concretas y sus instituciones reflejadas en su exclusiva dualidad

²² Declaración del portavoz del cabildo catedralicio, José Juan Jiménez Güeto. “No es un bien estatal. Pertenece a la diócesis de Córdoba desde que fue consagrada como catedral, en 1236”.

²³ Aquel que no se adhiere y no reconoce como oficial ninguna religión en concreto, aunque pueda tener acuerdos (colaborativos o de ayuda económica principalmente) con ciertas instituciones religiosas. La España católica que impuso el dictador Francisco Franco por decreto fue derogada oficialmente en 1978 por el artículo 16 de la Constitución: “Se garantiza la libertad religiosa y de culto. [...] Ninguna confesión tendrá carácter estatal”.

arquitectónica. La adaptación del mensaje a un lugar específico hace que este último aporte a la obra un significado más completo y concreto que en otro contexto de distintas connotaciones no conseguiría, esto es, el edificio aporta un gran porcentaje de significado que acaba por completarse con las proyecciones, estas últimas encargadas de activar el lugar como pieza o intervención artística.

Por otro lado con el fin de registrar la obra en un formato físico se materializa la acción a través de dos fotografías que reflejan con exactitud las dos proyecciones llevadas a cabo en Córdoba. Dos fotografías idénticas cuya única diferencia es la sutil proyección que encontramos en el centro de las mismas, donde por separado podemos leer las frases seleccionadas que se proyectaron sobre una de las fachadas del monumento. Y es que debido al carácter efímero que impregna a este tipo de acciones enmarcadas en la ilegalidad, el único modo que tiene la obra de trascender y llegar a un número mayor de espectadores en este caso es su reproducción en otros tipos de soportes de carácter más duradero, aunque también quizás sea un mero justificante de una acción que no obtuvo la repercusión necesaria para poder sostenerse por sí misma como acción, el registro de un fracaso.

“Entre el fracaso más pavoroso y la más inocente de las victorias, el arte ha ido escribiendo su propia acta de defunción para quedar, desde Hegel –el primero en ver esta antinomia fundacional-, como cosa del pasado. Porque, sin saber si mancharse mucho o poco las manos de “realidad”, el arte ha periclitado su ascendencia para quedar reducido a una serie de soflamas panfletarias que, en el mejor de los casos, le adecentan para dejar un bonito cadáver.”(Panizo, 2013)

Figura 22. Mezquita de Córdoba con la proyección DIOS ES INCREIBLE ➤

Figura 23. Mezquita de Córdoba con la proyección ALA ES LA BOMBA



DIOS EST



INCREDIBLE



ALÁ ES LA



A BOMBA

3.4. Sin título

"Pienso asistir a la manifestación contra el aborto. Mis ideas sobre el aborto están claras. El aborto no es un derecho, es un fracaso de la mujer".

(Esperanza Aguirre, 2015)

El pasado 14 de Marzo de 2015 la plataforma "Cada Vida Importa" convocó una manifestación en Madrid bajo el lema "sí a la vida". En el manifiesto que defendía la coordinadora, publicado en su página web, podemos encontrar mensajes como "Ningún partido político puede razonablemente esperar que los ciudadanos votemos a quien desprecia lo que nosotros apreciamos, ni a quien nos pide el voto para una cosa y hace la contraria en temas innegociables." (Coordinadora cada vida importa, 2015). Pero si existe un germen concreto de esta protesta es el rechazo a la decisión tomada por el Partido Popular de no derogar la llamada "ley del aborto", esta ley, que entró en vigor el 5 de julio de 2010, alberga varias decisiones contrarias a los preceptos de las asociaciones pro vida. La fijación de los 16 años como mayoría de edad para interrumpir voluntariamente el embarazo hasta las 14 semanas o hasta la 22 si existe riesgo para la vida o la salud de la embarazada entre otras características provocaron que en 2014 el consejo de ministros del partido popular aprobase el anteproyecto de ley de protección de la vida del concebido y de los derechos de la mujer embarazada, una ley que a grandes rasgos solo permitía la interrupción del embarazo si este había sido producto de una violación o si suponía riesgo para la salud o la vida de la embarazada, esto es, volverían a entrar en vigor los preceptos de la ley de supuestos del año 1985, pero finalmente "la falta de consenso" dentro del Partido Popular impidió que el proyecto saliese adelante. Esta decisión además de provocar la dimisión del ministro Alberto Ruiz Gallardón desencadenó una serie de protestas encabezadas por asociaciones pro-vida entre las cuales hallamos la mencionada anteriormente.

La selección de esta manifestación como punto de partida del proyecto se debe a una serie de circunstancias más o menos aleatorias donde hay que destacar la aparición de la candidata a la Alcaldía de Madrid Esperanza Aguirre entre el gentío antiabortista el día 14 de marzo, y por otro lado la obtención de una bandera con el eslogan "cada vida importa" utilizada como elemento publicitario o reivindicativo durante el evento.

Estos dos elementos dieron lugar a la primera fase de la formalización del proyecto, que consistía en la consecución de la bandera pro-vida firmada por E. Aguirre. La veracidad de la firma carece de importancia frente a la intencionalidad del proyecto, ya que lo que se quiere representar con este objeto es la relación que existe entre una determinada facción de un partido político y algunas de las asociaciones o instituciones más conservadoras de España, entre las cuales podemos destacar el Foro de la Familia de España presidido por Benigno Blanco, ex funcionario del gobierno de José María Aznar y supernumerario²⁴ del Opus Dei, la Conferencia Episcopal Española o la Asociación de Farmacéuticos Católicos presidida por Carlos Areces conocido por acogerse a la cláusula de conciencia para no dispensar la “píldora del día después”²⁵. Estas connotaciones implican ideológicamente a aquellos representantes políticos que deciden apoyar y asistir a las marchas o manifestaciones organizadas por este tipo de colectivos, pero no siempre son bienvenidos. Este hecho dio lugar a la segunda fase del proyecto, la subasta de la bandera a través del portal EBay tras promocionarla en algunas de las páginas pro vida más destacadas de Facebook. El resultado de esta acción fue económicamente nulo, sin embargo el hecho de que nadie pujase por la obra puede reflejar dos aspectos, por un lado la nula eficiencia de la promoción de la bandera por redes sociales o por otro un reflejo del descontento de estas asociaciones con determinadas figuras políticas, como es el caso de Esperanza Aguirre, la cual ha sido calificada de oportunista como podemos ver en uno de los vídeos editados por elmundo.es²⁶ donde diferentes participantes de la marcha del 14m la tachaban de hipócrita, farisea o cínica por financiar las clínicas abortivas madrileñas, todo ello acompañado de consignas como “Aguirre embustera eres abortera”.

Por lo tanto la obra no deja de ser un testimonio de su contexto inmediato. Un objeto de dudosa veracidad que representa una serie de acontecimientos más o

²⁴ Miembros de la Prelatura del Opus Dei, de la Iglesia Católica. Son laicos que no viven el celibato apostólico (es decir, que pueden casarse, si lo desean). Además de cumplir diferentes prácticas piadosas, asisten a ciertos medios de formación (círculos, retiros, convivencias) y de dirección espiritual (confesión, charla fraterna) que ofrece la prelatura y colaboran, con su trabajo y su dinero, con ésta.

²⁵ <http://www.medicinatv.com/reportajes/la-pildora-del-dia-despues-ya-a-la-venta-186>

²⁶ <http://www.elmundo.es/espana/2015/03/14/5502f75b268e3eba558b4577.html>

menos cruciales de la política española, una suerte de experimento sociológico que no es más que un reflejo de un momento concreto.



Figura 34. Fotografía testigo de la acción llevada a cabo el 14M. A la derecha la autora intentando llegar a E. Aguirre



Figura 25. Fotografía testigo de la acción llevada a cabo el 14M. La autora portando la bandera que sería posteriormente firmada

Figura 26. Fotografía de la bandera pro vida firmada por E. Aguirre »

CADA V
IMPOR

E. Ag

VIDA
RTA



Sobre la eficacia del método. La producción como conclusión.

La realización de cuatro obras con el objetivo de indagar sobre la eficacia de la complementación entre teoría y práctica, así como de una serie de metodologías ligadas al ámbito político-social, ha reafirmado un modo de hacer que se ha ido esclareciendo en paralelo a la ejecución de los proyectos.

La estructura de producción anteriormente mencionada (Presentación de la problemática – Selección de datos o materiales relevantes – Traducción a lenguaje plástico) no solo cobra un mayor sentido, si no que se reafirma tras llevarla a cabo en el campo de la producción, por lo tanto la puesta en práctica de un método en primera estancia teórico se ha complementado con el desarrollo material de los diferentes proyectos. Esto ha desembocado en una mayor facilidad o fluidez a la hora de detectar detonantes de posibles investigaciones y poner en práctica el proceso de producción.

Este es el caso de la última obra que se presenta, la cual no hubiese tenido cabida sin la investigación desarrollada en este trabajo, pudiéndola considerar la obra conclusiva del mismo ya que abarca un gran número de características estudiadas en este escrito, entre las cuales podemos destacar la intervención en el espacio específico o el uso de un material ya existente modificado con una intencionalidad tanto artística como política, además de estar enmarcado en un conflicto vigente hoy en día, como es el asunto de la memoria histórica en España. La obra tanto teórica como prácticamente se desarrolló de la siguiente manera:

“El pueblo que olvida su historia está condenado a repetirla”

La democracia española se conformó sobre lodos impregnados de violaciones de derechos humanos cometidas durante la Guerra Civil y la dictadura franquista. No han sido pocas las voces tanto nacionales como internacionales que han intentado denunciar lo que la Transición y posterior democracia española pasó por alto; el acceso restringido a documentos, la falta de censos oficiales de víctimas (muertos, niños robados, trabajos forzosos de los presos, represión...) exhumaciones

privatizadas²⁷, la ley de amnistía de 1977²⁸ o la permanencia de símbolos que exaltan a figuras del franquismo son algunas de las cuentas pendientes que el Estado español debe saldar.

En el año 2007 el gobierno socialista aprobó la ley 52/2007 más conocida como Ley de Memoria Histórica por la que se reconocen y amplían los derechos de quienes padecieron violencia o persecución durante la Guerra Civil y la dictadura donde se incluía la remoción de símbolos y monumentos. Más tarde El Gobierno confirmaba en el informe de 2011 de la Comisión Técnica de Expertos que la mayoría de los símbolos habían sido retirados, destacando que los que aún restaban requerían un procedimiento administrativo más duradero, estaban protegidos por su alto valor histórico/artístico o estaban ligadas a un alto desembolso económico. Sin embargo un alto número de calles, edificios, insignias y placas conmemorativas siguen impunes en la actualidad, circunstancia agravada durante los años 2013-2014 debido a que los Presupuestos Generales del Estado no contemplaron ninguna dotación presupuestaria para el correcto desarrollo de la Ley.

Algunos de los casos que podemos encontrar en Madrid se encuentran en la Ciudad Universitaria y alrededores, ejemplos como el Arco de la Victoria en cuyo frontispicio sudeste podemos encontrar una inscripción en latín que traducida al castellano viene a decir “Fundado por la generosidad del Rey, restaurada por el caudillo de los españoles, el templo de los estudios matritenses floreció bajo la mirada de dios”. El viejo Rectorado presidido por un busto de granito de Ibáñez Martín, ministro de educación de Franco o las ocho capillas que hoy en día siguen en funcionamiento en la universidad pública y supuestamente laica son algunos de los ejemplos más llamativos, existiendo conmemoraciones más modestas como es el caso de la placa intervenida en este proyecto.

²⁷ En el año 2011 el presupuesto para la ley de Memoria, incluyendo las exhumaciones, fue anulado, lo que provocó que la gestión tanto de la exhumación como de la identificación cayese en manos de familiares y asociaciones independientes del Estado.

²⁸ La ley 46/1997 incluye la amnistía de los presos políticos y de un amplio espectro de delitos que abarcan desde actos políticos hasta la denegación de auxilio cometidos antes del día 15 de diciembre del año 1976.

Durante el montaje de la exposición de algunos de los alumnos del Máster de Investigación en arte y creación enmarcada en el congreso “la literatura y las artes en tiempos de crisis” situada en el hall de la facultad de filosofía (edificio A) se halló una placa con la siguiente inscripción:

“Este edificio fue reconstruido e inaugurado siendo jefe del estado su excelencia el generalísimo Franco y ministro de educación nacional el Excmo. Sr. Dr. D. José Ibáñez Martín. 12 de octubre de 1943”.

Si bien es cierto la placa no se podía leer con facilidad debido a que estaba grafitada, la sorpresa no dejó de ser mayúscula. Por lo tanto la primera medida que se tomó fue pedir a las autoridades de la facultad la autorización para restaurar la placa retirando la pintura que impedía la correcta lectura de la frase, a lo que estas accedieron sin ningún problema ya que incluso facilitaron los productos necesarios para llevar a cabo la acción. Tras retirar la pintura con el objetivo de hacer legible aquel recodo fascista y desenterrar aquellas letras doradas, los restos del agua (teñida de rojo) fueron tirados en la puerta principal de la facultad, donde actualmente podemos encontrar una lista grabada en piedra de nombres de soldados caídos del bando sublevado. Finalmente se procedió a remarcar el fragmento “su excelencia el generalísimo Franco” con pintura negra, evidenciando de este modo la permanencia de símbolos y conmemoraciones de la dictadura franquista en una de las universidades públicas más conocidas de España.

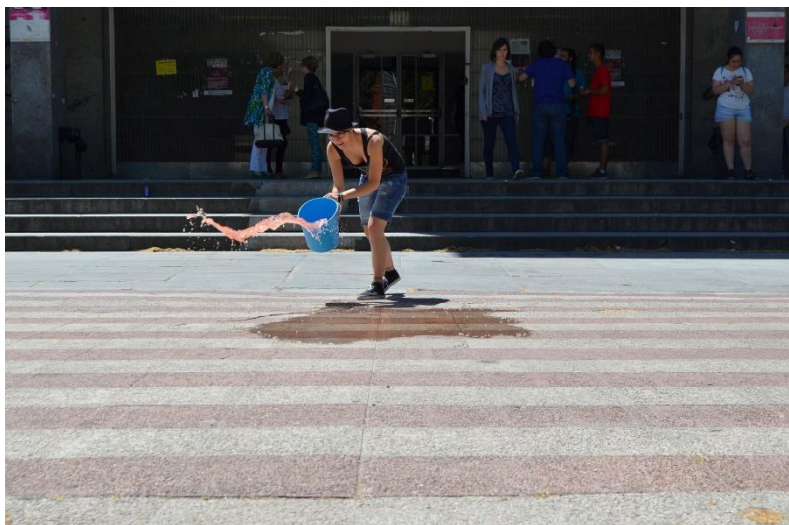
Figura 47. Comienzo de la intervención en la placa conmemorativa franquista »

Figura 28. Proceso de restauración de la placa

Figura 29. Vertido del líquido sobrante en la puerta principal de la facultad

Figura 30. Intervención en la placa conmemorativa finalizada

Figura 31. Paño testigo de la acción



ESTE EDIFICIO FU
E INAUGURADO SIEND
SU EXCELENCIA EL G
Y MINISTRO DE ED
EL EXCMO. SR. DR. D.

12 DE OCT

QUE RECONSTRUIDO
DO JEFE DEL ESTADO
GENERALISIMO FRANCO
UCACION NACIONAL
JOSE IBÁÑEZ MARTIN

UBRE DE 1943





5. Conclusiones

El primer bloque desarrollado en este trabajo corresponde a los aspectos semánticos de la investigación, entendiendo por los mismos la interpretación de diferentes signos lingüísticos ya sean símbolos, palabras, expresiones o representaciones formales. La transcendencia que han llegado a tener los diferentes componentes semánticos ha conformado un sustento conceptual que ligado a un posicionamiento ideológico ha dado lugar a la revisión de conceptos como superstición, valor simbólico u objetos testigo.

En la sociedad occidental podemos hallar un gran número de objetos poseedores de cierto valor simbólico, entre los cuales podríamos destacar algunas vertientes del coleccionismo como la hemerofilia o la numismática, pero sin duda alguna el máximo exponente lo hallamos en las reliquias religiosas. Dichos objetos han sido los encargados de perpetuar el sentimiento de superstición, entendiendo este como una creencia contraria a la razón capaz de impregnar determinados objetos de características muy cercanas a lo mágico asimilando que el objeto no es solo lo que vemos sino que es algo más que no se puede apreciar en su simple naturaleza. Estas propiedades serían heredadas por determinados objetos artísticos vinculados al movimiento surrealista que más tarde tendrían repercusión en movimientos como el arte politizado. Obras como el aire de París o La Fuente de Duchamp son claros ejemplos de la traslación de la superstición religiosa a otros ámbitos, entendiendo de este modo por superstición un conjunto de creencias heredadas del sentimiento religioso y por extensión no demostrables científicamente, capaces de vincular determinados objetos con una circunstancia, lugar o acontecimiento concreto, consiguiendo establecer una mayor sensibilización o consideración entre la representación de los mismos y la realidad

Intrínseco al concepto de superstición encontramos el valor simbólico, el cual se define a través de la propiedad de evocar o representar cualidades con las que se identifican las diferentes comunidades, y es que estas premisas simbólicas que como hemos podido comprobar han evolucionado en paralelo a las sociedades occidentales (sobre todo en el ámbito religioso) han actuado como elementos legitimadores de los significados de las obras de carácter crítico o politizado, esto es, el hecho de incluir este tipo de valor o superstición en la práctica artística aporta a la

obra cierta firmeza conceptual que deriva en gran medida en una mayor conexión con el espectador. Quizás uno de los mayores exponentes de este tipo de prácticas sea la artista mejicana Teresa Margolles con obras como “la promesa”, “paseo de las joyas” o “limpieza de piso”. Esta última realizada en la 53 bienal de Venecia consistía en fregar el suelo del palacio Rota Ivancich con sangre mezclada con agua de los muertos por el narcotráfico en México. En este caso el objeto o material legitimador que comentábamos anteriormente correspondería a la sangre de los fallecidos ya que es el elemento que aporta la solidez necesaria a la representación del conflicto del narcotráfico mexicano, lo que provoca a su vez reacciones como las que intentaría describir el comisario de la muestra, Cuauhtémoc Medina con las siguientes palabras: “lo que Margolles hace es exponer a su público a la sacralidad fantasmal y abyecta de fluidos y residuos”(Medina, 2009) involucrando por lo tanto directamente al espectador.

Esta afirmación nos conduce a las palabras más representativas de la investigación, los objetos testigo, los cuales se han definido a raíz de este trabajo como aquellos objetos extraídos de contextos reales para su posterior uso como elemento principal en la obra artística, ya sea de manera directa o manipulada. Este término que tiene su origen en la exposición realizada por Teresa Margolles en el CA2M en 2014 engloba todos aquellos objetos poseedores del valor simbólico anteriormente descrito y por extensión impregnados de cierta superstición que son empleados para la elaboración de una obra. El uso de este tipo de materiales o lugares da lugar a la creación de un vínculo entre el contexto de origen del tema tratado y el entorno expositivo, consiguiendo en el caso del arte politizado una mayor impresión en el espectador.

El segundo bloque que podemos dilucidar es el perteneciente a las estrategias. Este apartado gestado tras la investigación de la producción de artistas a nivel internacional vinculados de algún modo al anteriormente mencionado “valor simbólico” dio lugar a la creación de cuatro metodologías donde los claros protagonistas son los objetos testigo. Enumeraremos estas metodologías:

- 1- El objeto encontrado y re contextualizado. La creación de la obra a través de la no intervención del objeto.

- 2- El objeto modificado. El cambio de apariencia como trampa para el espectador.
- 3- Intervención directa. La acción ejecutada en el lugar específico.
- 4- Acto de fe. La falsa o dudosa existencia material de la obra.

Se establecieron cuatro grandes grupos temáticos con la intención de delimitar las diferentes estrategias estudiadas, pero lo cierto es que la permeabilidad de los diferentes contenedores ha dificultado en gran medida esta tarea, ya que todos ellos parten de una misma premisa, el empleo de objetos testigo. Esta característica ha aportado una mayor solidez al conjunto de la investigación ya que lo que en primer lugar puede llegar a parecer un compendio de obras sin un vínculo aparente, ha terminado siendo una aglutinación de prácticas, que aunque dispares temáticamente, tenían un gran número de características en común, entre las cuales cabe destacar el empleo de objetos o lugares significativos, la necesidad del estudio del contexto o el planteamiento expositivo de la obra.

Finalmente el tercer gran bloque desarrollado en esta investigación ha estado íntimamente vinculado a la producción artística con el objetivo de poner en práctica aquellos conocimientos teóricos adquiridos. Este apartado compuesto por un total de cinco proyectos artísticos con cierto carácter experimental (por lo que encontraremos varias temáticas que no tienen necesariamente conexión entre ellas como la explotación en el ámbito textil o la influencia de la Iglesia en un Estado aconfesional) conforman la demostración de las cuatro metodologías argumentadas teóricamente en el anterior apartado, para concluir con una última obra/intervención como colofón de la investigación teórico/práctica. La transversalidad de las prácticas comentadas anteriormente en torno a las metodologías establecidas fueron uno de los grandes inconvenientes al dar paso a la producción, ya que la mayoría de las formalizaciones se inclinaban vertiginosamente hacia una de ellas, la correspondiente a la modificación del objeto como trampa para el espectador, quizás guiada por la necesidad de intervenir físicamente los objetos que conformaban las diferentes obras para darles una lectura más cercana a los círculos de producción artística en un intento de distanciarse de lo periodístico o propagandístico. Y es que la importancia o el valor representativo que tienen los objetos o lugares empleados para desarrollar las diferentes obras en ocasiones ha

sido complicado de gestionar, esto es, había que evitar caer en la banalización de las temáticas investigadas por el hecho de servirse de fragmentos extraídos de contextos en mayor o menor medida conflictivos. Finalmente, como respuesta a estos impedimentos se realizó una intervención site specific con el propósito de vincular tanto los conocimientos teóricos como las experiencias adquiridas a través de la práctica, dando como resultado una obra que aúna las propiedades artísticas, sociales y simbólicas que se buscaban con esta investigación.

Por lo tanto la divagación desde las reliquias religiosas, pasando por el surrealismo hasta llegar a un arte politizado ha resultado ser un camino donde he hallado más interrogantes que afirmaciones, sobre todo relacionadas con el concepto “arte político” el cual parece que se ha convertido en el cajón desastre de todas aquellas obras con matices o temáticas sociales/reivindicativas que pasan por alto una serie de circunstancias como el contexto o la procedencia de los materiales empleados. Este colofón da pie a seguir trabajando sobre diferentes metodologías que lleven a discernir entre aquel arte con una verdadera trascendencia e implicación social o política y el resto, cercando cada vez más el campo de acción y prestando especial atención tanto a los componentes como a los emplazamientos físicos empleados como símbolos de las diferentes problemáticas que se quieran representar en el contexto inmediato del artista.

Sobre el valor simbólico del objeto, reliquias religiosas y superstición.

BAUDRILLARD, J (1981) *El sistema de los objetos*. Madrid. Siglo XXI.

Biblia de Jerusalem (1976) Mateo 26 [en línea] La Biblia en línea [Fecha de consulta: 28 de diciembre de 2014] Disponible en:

<https://www.bibliatodo.com/la-biblia/Biblia-de-Jerusalem-1976/mateo-26>

BRANDON, S (1975). *Diccionario de las religiones comparadas*. España. Cristiandad.

BOURDIEU, P (2002) *Lección sobre la lección*. Barcelona. Editorial Anagrama. Pág 56.

DALLAL (productor) y MENGELERS (director)(2013) *La reliquia perdida del santo prepucio de Cristo (el AND de Dios)* [en línea]National Geographic [Fecha de consulta: 18 de enero de 2015] Disponible en:

<https://www.youtube.com/watch?v=ZlzGi6tl0B4>

DESCHNER, K (1993) *La historia sexual del cristianismo. El menú prepucial de la blannbekin* [en línea] Yalde [Fecha de consulta: 4 de febrero de 2015] Disponible en: http://www.ignaciodarnaude.com/textos_diversos/Historia%20Sexual%20del%20Cristianismo,K.Deschner.pdf

ECO, U (2010) *Baudolino*. España. Debolsillo.

ESTÉVEZ, J (2012) *Reflexiones acerca de la Fe* [en línea] Humanitas [Fecha de consulta: 26 de junio de 2015] Disponible en: http://humanitas.cl/web/index.php?option=com_content&view=article&id=1781:reflexiones-acerca-de-la-fe-cardenal-jorge-a-medina-estevez&catid=197:ano-de-la-fe

MARCHAN, S (1986) *Del arte objetual al arte de concepto*. España. Akal.

MASSAUD, M (2007) *Hermetismo y simbolismo. Aproximaciones*. En BELTRAN, L y RODRIGUEZ, J. Simbolismo y hermetismo: aproximación a la modernidad estética. Zaragoza. Prensas universitarias de Zaragoza. Pág. 17

Real Academia Española (2001) Superstition. En diccionario de la lengua Española (22.ª ed.) Disponible en:

http://buscon.rae.es/drae/?type=3&val=disquisici%F3n&val_aux=&origen=REDRAE

SERGEJEW, X (s.f) *Reglas de los concilios ecuménicos. Segundo concilio ecuménico*.
[en línea] [Fecha de consulta: 14 de enero de 2015] Disponible en:
http://www.holytrinitymission.org/books/spanish/canones_concilios_ecumenicos.htm#_Segundo_Concilio_Ecumenico

Sobre metodologías en el arte politizado

ADORNO, T (2003) *Mínima moralía: reflexiones desde la vida dañada*. Madrid.
Ediciones AKAL. Pág. 231
(<https://books.google.es/books?id=mryPzGJvXgoC&pg=PA230&dq=el+arte+es+magia+liberada+de+la+mentira+de+ser+verdad&hl=es&sa=X&ei=rXgNVdGpFcv5UI7RgGg&ved=0CCAQ6AEwAA#v=onepage&q=el%20arte%20es%20magia%20liberada%20de%20la%20mentira%20de%20ser%20verdad&f=false>)

AIRES, C (s.f.) *Carlos aires* [en línea] web [fecha de consulta: 13 de enero de 2015]
Disponible en:
<http://www.carlosaires.com/>

BOURRIAUD, N (2007). *Estética relacional*. Buenos aires. Adriana Hidalgo Editora.

BRUGERA, T (2010) *Declaración de arte político* [en línea] web [Fecha de consulta: 24 de diciembre de 2014] Disponible en:
<http://www.taniabruguera.com/cms/388-1-Declaracin+de+Arte+Poltico.htm>.

CAMPIGLIA, M., (2013). *Teresa Margolles. Reiterar la Violencia*. Barcelona, Research, Art, Creation, Vol 2(1), 100-125. doi: 10.4471/brac.2014.04

CASTRO, F (2014) *Arte y política en la época de la estaba global*. Valencia. Sandemà editorial.

CLARAMONTE, J (2011). *Arte y Contexto*. España

CLARAMONTE, J (2011). *Arte y Contexto*. España. Pág 12.

COMBALIA, V (2016) *El urinario de Duchamp otra vez agredido* [en línea] El País digital [Fecha de consulta: 5 de abril de 2015] Disponible en:
http://elpais.com/diario/2006/01/15/catalunya/1137290846_850215.html

FRANK, S. (2012) *Teresa Margolles: el arte y la muerte* [en línea] cultura colectiva [Fecha de consulta: 4 de febrero de 2015] Disponible en: <http://culturacolectiva.com/teresa-margolles-el-arte-y-la-muerte/>

DEBORD, G (1998) *La sociedad del espectáculo* [en línea] pdf [Fecha de consulta: 2 de agosto de 2015] Disponible en: <https://docs.google.com/file/d/0BxGzJqlsmtl8ZmYwMzljN2EtNjk4Yi00MWI3LTgyNDgtN2lyZDAyMGFhMTcx/edit?pli=1>

DELEUZE, G (1995) *Actual y virtual* [en línea] pdf [Fecha de consulta: 2 de agosto de 2015] Disponible en: <http://grupomartesweb.com.ar/textos/textos-prestados/deleuze-gilles-actual-y-virtual/>

DELGADO, M. (S.f.) *Artivismo y pospolítica. Sobre la estetización de las luchas sociales en contextos urbanos*. Quaderns-e. Numero 18 (2). Disponible en: <http://www.raco.cat/index.php/QuadernsCA/article/view/274290/362359>

FRÍAS, E (2012) Promesas fallidas: la nueva instalación de Teresa Margolles en el MUAC [En línea] México, revista Código [Fecha de consulta: 16 de diciembre de 2014] Disponible en: <http://www.revistacodigo.com/promesas-fallidas-la-nueva-instalacion-de-teresa-margolles-en-el-muac/>

GRIJALBO, A (2013) El gran libro de las frases célebres. España. Grijalbo.

HELGUERA, P (2006) *Manual de estilo de arte contemporáneo* [en línea] PDF [Fecha de consulta: 28 de julio de 2015] Disponible en: http://vereda.ula.ve/curador/assets/docs/PH_MANUALDEESTILODELARTECONTEMPORANEO_PabloHelguera,SF.pdf (pp. 26, 38, 50, 51)

HERNÁNDEZ, E (2012) *Las promesas se derrumban, Teresa Margolles en el MUAC*. [En línea] Excelsior especiales [Fecha de consulta: 15 de diciembre de 2014] Disponible en: <http://www.excelsior.com.mx/node/845027>

HILL, G, WACHOWSKI, A, SILVER, J, ORLEANS, L, WACHOWSKI, L (Productores) Mc TEIGUE, J (Director) (2005) *V de Vendetta* [película] Warner Bros. Pictures, Silver Pictures, Virtual Studios.

KRÜGER, W (1979) *Todo hombre es un artista* [película] Edmund Schindt – produktion.

MEDINA, C (2009) Teresa Margolles: ¿De qué otra cosa podríamos hablar? [En línea] Universes in Universe [Fecha de consulta: 27 de julio de 2015] Disponible en: http://universes-in-universe.org/esp/bien/bienal_venecia/2009/tour/mexico/cuauhtemoc_molina

ORDÚÑEZ, J.P (2014) *Del espacio público a la creación pública: recorrido y búsqueda sobre el concepto de arte en el espacio público*. AusArt Journal for Research in Art. Número 2 (2) Disponible en: <http://www.ehu.es/ojs/index.php/ausart/article/view/14013/12407>

PANIZO, J (2013) *Karmelo Bermejo: dialéctica del fracaso* [en línea] Arte 10 [Fecha de consulta: 28 de marzo de 2015] Disponible en: <http://www.arte10.com/noticias/index.php?id=425>

PERTEGAS, S (1996) *Análisis de los aspectos simbólicos del espacio urbano Perspectivas desde la psicología ambiental* [en línea] Revista de Psicología Universitas Tarraconensis, 18(1), 63-84. [Fecha de consulta: 13 de junio de 2015] Disponible en: http://www.ub.edu/dppss/valera/1996_Tarraconensis.pdf

PLUCER (s.f) *Blog of the voina group ideologist & artista alex pltser-Sarno: Actions, performances, installations ironic notes about voina group, protest stret art and radical political artists* [en línea] [Fecha de consulta: 5 de febrero de 2015].Dsiponible en: <http://plucer.livejournal.com/>

PONTE, J. (2014) *Para Göbbels, “una mentira repetida mil veces se convierte en una verdad”* [en línea] ABC digital [fecha de consulta: 22 Diciembre 2014] Disponible en:

<http://www.abc.es/cultura/20140305/abci-para-gobbels-mentira-repetida-201403051128.html>

RANCIERE, J (2010). *El espectador emancipado*. España. Ellago.

REINOSO, J (2009) Ai Weiwei, un artista contra la autoridad [en línea] El País digital [Fecha de consulta: 14 de marzo de 2015] Disponible en:
http://elpais.com/diario/2009/05/16/babelia/1242428769_850215.html

RODRIGUEZ, M (2014) *El Testigo una exposición de Teresa Margolles* [en línea] CA2M [Fecha de consulta: 20 diciembre 2014] Disponible en:
www.ca2m.org/es/documentos/doc.../784-catalogo-teresa-margolles

SCHWARTZ, G (2013) *Apología de la mentira* [en línea] Arte, literatura y ciencia, hacia un mestizaje del conocimiento [Fecha de consulta: 27 de junio de 2015] Disponible en:

<http://gustavoarielschwartz.org/2013/07/09/apologia-de-la-mentira>

SIMONINI, R (2013) *Beauty and the bees: Q+A with Wolfgang Laib*. *Art in America Magazine* [en línea] web [Fecha de consulta: 18 de enero de 2015] Disponible en:
<http://www.artinamericamagazine.com/news-features/interviews/wolfgang-laib-moma/>

SPERANZA, G (2012) *Santiago Sierra. Como decir no* [en línea] Buenos Aires. Otra parte revista de letras y artes [Fecha de consulta: 13 de abril de 2015] Disponible en:
<http://www.revistaotraparte.com/n%C2%BA-27-primavera-verano-2012/santiago-sierra-c%C3%B3mo-decir-no>

TOMAN, K (2002) *Materia esencial. Wolfgang Laib exhibe la naturaleza en estado puro* [En línea] web [Consultado el 9 de octubre de 2009] Disponible en:
<http://masdearte.com/materia-esencial-wolfgang-laib-exhibe-la-naturaleza-en-estado-puro/>

TORRES, B & SÁNCHEZ, A. (2013) *Oral memories. Entrevistas a artistas emergentes y de media carrera. Fernando Sánchez Castillo* [en línea] Ministerio de educación cultura y deporte [Fecha de consulta: 2 de febrero de 2015] Disponible en:
<http://oralmemories.com/fernando-sanchez-castillo/>

WAJCMAN, G (2012) *El ojo absoluto*. Madrid. Editorial Manantial. Pág. 188

WEIWEI, A (s.f) *Ai weiwei* [en línea] web [Fecha de consulta: 11 de diciembre de 2014] Disponible en:

<http://aiweiwei.com/>

Archivo obra Piero Manzoni. *Mierda de artista* (s.f.) [en línea] web [fecha de consulta 3 de abril de 2015] Disponible en:

http://www.pieromanzoni.org/SP/obras_mierda.htm

“La promesa”, acción de Teresa Margolles comienza hoy en el MUAC, UNAM (2013) [en línea] México. Labor [Fecha de consulta: 15 de diciembre de 2014] Disponible en:

<http://www.labor.org.mx/la-promesa-accion-de-teresa-margolles-comienza-hoy-en-el-muac-unam/>

Sobre las temáticas específicas empleadas en la producción

Activistas de Femen España Pintan un gran “STOP 20N” en el cementerio de Paracuellos para denunciar homenajes a Franco (2014) [en línea] Europa Press [Fecha de consulta: 1 de agosto de 2015] Disponible en:

<http://www.europapress.es/sociedad/noticia-activistas-femen-espana-pintan-gran-stop-20n-cementerio-paracuellos-denunciar-homenajes-franco-20141119231759.html>

BARRENA, J (2015) *Esperanza Aguirre en la manifestación antiabortista de Madrid* [en línea] video [Fecha de consulta 2 de agosto de 2015] Disponible en:

<http://www.elmundo.es/espana/2015/03/14/5502f75b268e3eba558b4577.html>

CALVO, V y ROMERO, J (2013) *España aconfesional y católica* [en línea] El País digital [Fecha de consulta: 3 de junio de 2015] Disponible en:

http://politica.elpais.com/politica/2013/12/04/actualidad/1386184107_688211.html

Coordinadora cada vida importa (2015) *Manifiesto* [en línea] web [Fecha de consulta: 1 de mayo de 2015] Disponible en:

<http://www.cadavidaimporta.es/manifestacion-14m/manifiesto-14m/>

Delincuentes de “femen” profanan lugar de culto en Paracuellos (2014) [en línea] El gato al agua [Fecha de consulta: 11 de marzo de 2015] Disponible en:

https://www.youtube.com/watch?v=ro_z_iQ98mc

GARCÍA, J (1998) *Las guerras religiosas, las más absurdas* [en línea] web [Fecha de consulta 2 de agosto de 2015] Disponible en:

http://elpais.com/diario/1998/12/06/cultura/912898806_850215.html

Grupo Inditex (2012) *Código de conducta y prácticas responsables* [en línea] Inditex [Fecha de consulta: 2 de marzo de 2015] Disponible en:

<https://www.inditex.com/documents/10279/88163/Codigo-de-conducta-y-practicas-responsables.pdf/79fc6e30-b94e-435a-957c-4e5b20f7f65d>

Informativos Canal Sur (2014) *Vecinos de Carboneras reivindican que se abra el Algarrobico* [en línea] web [Fecha de consulta: 1 de agosto de 2015] Disponible en:

<http://www.canalsur.es/vecinos-de-carboneras-reivindican-que-se-abra-el-algarrobico/399568.html>

JIMENEZ, H (2009) *Alberti y García Lorca. La difícil compañía*. España. Editorial Renacimiento. Pág. 173.

JUNQUERA, N (2015) *La colonización de la (ex) mezquita* [en línea] El País digital [Fecha de consulta: 19 de enero de 2015] Disponible en:

http://politica.elpais.com/politica/2015/01/06/actualidad/1420572794_279139.htm

!

La píldora del día después ya a la venta (2000) [en línea] web [Fecha de consulta: 2 de agosto de 2015] Disponible en:

<http://www.medicinatv.com/reportajes/la-pildora-del-dia-despues-ya-a-la-venta-186>

Ley orgánica 10/1995, de 23 de noviembre, del Código penal. Boletín Oficial del Estado, 24 de noviembre de 1995, artículo 525. España [en línea] web [Fecha de consulta: 2 de agosto de 2015] Disponible en:

<https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-1995-25444&tn=1&p=20150428&vd=#a525>

LÓPEZ, M (2014) *Greenpeace acaba de pintar el punto negro en el hotel Algarrobico* [en línea] El País digital [Fecha de consulta: 1 de agosto de 2015] Disponible en: http://ccaa.elpais.com/ccaa/2014/05/11/andalucia/1399800785_526996.html

Maquila (s.f.) [en línea] Oxford Dictionaries [Fecha de consulta: 24 de diciembre de 2014] Disponible en: <http://www.oxforddictionaries.com/es/definicion/espanol/maquila>

PRIETO, G (2015) *Estado islámico, hijo bastardo de la invasión de Irak* [en línea] El Mundo [Fecha de consulta: 6 de junio de 2015] Disponible en: <http://www.elmundo.es/internacional/2015/03/16/550027b0e2704ea7188b4570.html>

SALAS, A (2010) *El palestino*. Madrid. Editorial Planeta.

SCHMIDT, E (productor) KRÜGER, W (director) (1979) *Todo hombre es un artista* [película]

Torture scandal. The images that shamed America (2004) [en línea] web [Fecha de consulta: 2 de agosto de 2015] Disponible en: <http://www.theguardian.com/gall/0,8542,1211872,00.html>

VARGAS, J.G.: (2007) *La culturocracia organizacional en México* [en línea] pdf [Fecha de consulta: 3 de julio de 2015] Disponible en: www.eumed.net/libros/2007b/301

YÁRNOZ, C (2015) *París participa en tres frentes bélicos contra el yihadismo* [en línea] El País digital [Fecha de consulta 6 de junio de 2015] Disponible en: <http://internacional.elpais.com/internacional/2015/01/07/actualidad/1420663044054017.html>

WEINBERGER, E (2006) *Lo que oí sobre Irak*. Madrid. Turner publicaciones.

(2013) *Discursos de George Walker Bush (2001)* Discurso: 15 de septiembre de 2001

[en línea] Wikisource [Fecha de consulta: 15 de mayo de 2015] Disponible en:

[http://es.wikisource.org/wiki/Discurso: 15 de septiembre de 2001](http://es.wikisource.org/wiki/Discurso:_15_de_septiembre_de_2001)

